

ヴェネツィア絵画における技法と詩法

サンテ・L・サヴィオ

松浦直子 訳

チェンニーノ・チェンニーニが『芸術の書』を著していた頃、後の絵画技法様式に激的な変化が訪れようとは想像さえしていなかったに違いない。しかし、このチェンニーニの手稿がパドヴァで刊行された時期に（15世紀）、いたるところに広まっていた絵画材料の革新は明らかであった。主要なものは北欧由来の世俗化^{S-1}された文化による作品である。それらの芸術生産は新しく現れてきた社会層を対象としていた。

広義でいう装飾とは、かつては限られた上流階級の特権であり、また、荘厳な教会建築に表されていたものであったが、15世紀には、芸術の広範な普及を見る。それは、中産階級の住居の好みに合ったものであり、注文主側の需要の増大に応えたものである。そして、もはや宗教によるイデオロギー的制約に限定されるものではなかった。

古い権力のもとに結びついていた教会は、当初から聖性の表現様式を統制していた。世俗を統制する権力も聖職者階級が握っていた。聖性表現に人の姿を用いることの適否に関する古くからの論争は、その和解点を、国際ゴシック文化のまったく新しい表現の中に見出した。ヨーロッパの大半において、古典世界の名残とともに、異教世界の古代の示唆がまだなお残っていたが、その上に存在し得る教会の弁別的選択。その類似の選択がビザンチン世界に到来する。そこでは、世俗権力によって行使された統制は、宗教の正統性を約束するものとして高められていた。いずれにせよ、美学形式的な新しい方向付けは、技術を淘汰し継承していくことに貢献する。僧院においては古文書の写本作成が営まれていたが、そこで再生された記憶は、職人たちの工房へと受け継がれる。この広がり、祈りと労働^{S-2}の模範的な厳しさを伴っており、その掟は、形象の正統性を保証するに十分な宗教的典礼の様相を帯びている。即興あるいは大衆好みの演出は、一切排除されている。

ラザレフ^{S-3}は彼のビザンチン美術についての研究の中で、イコノクラスム^{S-4}がそれまでの立場に取って代わり、そして再びイコノドゥリイ^{S-5}に決定的に立ち返っていく推移を、この統制という言葉で明確にしながら、しかし何より、ビザンチン帝国崩壊の時まで絵画に浸透していた“抽象と反自然主義的な”特質をなぞりながらたどっている。

技術の要素と表現の要素とは同時発生のものとして認識されなければならない。実質的には、技術はその姿がそれとわかる実在性から引き出す必要最低限のある種、観念的な表現に釣り合っているが、いかなる世俗の表現ともその姿を混同してはいない。実際、その表現は常に金地の上になされており、金の使用は、まさにその金の貴重さのゆえに、地上の空間とは混同できない聖域を象徴している。聖画には世俗の絵画にのみ許された背景部分の風景描写は存在しない。遠近法についても同じことが言える。我々はこの遠近法がずいぶん後世になって発見されたものと考え違いをしているが、意図的制限により使用されなかっただけのことである。遠近法の発見と言われていることは、実は、14世紀初頭に世俗文化が肯定された時、過去の遺物によって確認された表現形態を、遠近法として復権させたに過ぎない。このことはジョットーがパドヴァのスクロヴェニー礼拝堂の壁画において用いた二つの“不正確な”遠近法のコンセプトを思い起こせばよくわかる。それぞれの場面に描かれた建物は、現在の入口の反対側から入ってくる観察者の視点に立って遠近法的に方向づけられている。実際、礼拝堂は後陣に面した出入口によって宮殿とつながっていた。したがって、特権を与えられた観察者というのはスクロヴェニー礼拝堂壁画の注文主や司祭たちであり、彼らは自分たちのためだけに用意された視点から二つの遠近法の消失点を見ていたわけである。けれども、正面入口から入った者にとっての主要な観察条件は、中央の大きなアーチによって示されている。両側の帆形アーチには二つのだまし絵^{トロンプ・ル・イユ}が、明らかに正面に基点をおいた遠近法によ

S-1 世俗化とは宗教的な規定からひととき解放された文化の出現を意味する。

S-2 祈りと労働《ora et labora》をつなぐ“と”は、区別を表す助詞ではなく、一つの意味的領域の中の二つの行為を結びつける助詞である。[“祈りと労働”とはベネディクト会の厳格な掟である。]

S-3 V. Lazarev “Storia della pittura bizantina” Einaudi

S-4 イコノクラスム 聖性の表現に人の姿を用いることを拒んだこと。

S-5 イコノドゥリイ 人の姿をもって聖性を表現すること。

って描かれている。時代に先んじたこの驚くべき行為は、自然科学的な写実主義の適用範囲を明確にし、また限定もしている。事実、このフレスコ画で描かれた帆形アーチのモチーフはそれぞれに燭架のある二つの窓である。これは聖性の表現とは全く別のものであり、そのことは、彼ら—その時代の画工らが、ある種の技巧にどれほど精通していたかを示しており、それを用いなかったのは、思想的特長である厳格な指針から派生しているということをも明示している。

表現に関する手法、とりわけ個々の形体についての遠近法効果の限界に関する手法について話を戻そう。ジョットーが描いた燭架のある二つの小さな窓についての前述の観察は、別の制限、つまり人の姿の三次元的量感に関するものの認識に力を貸してくれる。補足するならば、少し時代はビザンチンに下ってしまうが、不自然な形だが、ともかくいかなる観るものの目にも、それらしく判断できる概念的な形の簡略化である。

ゴンブリッチは彼の著『芸術と幻影』において、この技巧について明らかにしている。彼の考えを要約してみる。

知覚のメカニズムは、かなり限定された情報によって成り立っている。人間の目に映るものよりもさらに少ない情報に拠っている。実質的には、観る者は誰でも、観たものをたちまちに見分け得る本質的な概観を描き出す。かなり限定された知覚的表象でもって、我々は頭の中でまさにそれらしい量感を持ち、空間との関係性においてもそれとわかるひとつのイメージを“再構成する”のである。我々の知覚は、幾何的に生じているのと同じように、ひとつの三次元の枠組みの中で変換された知覚である。そればかりではない。知覚に、ひとつのものあるいは形のそれらしさを与えるためには、三段階の色調があれば十分である。そしてそのことを画家は、自分の虚構に取り組む仕事柄、充分心得ている。

“・・・我々が実際にものを見るのと同じように、目の近くものは明るく見え、そうでない遠くものは、^{S-6}それだけ光と色を失っていく。”

^{S-6}Giorgio Vasari “Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri” Torino, 1991, 64頁（ジョルジョ・ヴァザーリ「芸術家列伝」）

簡単に言えば、我々は描写のごく小さい‘シンタックス’を定めている。それは、ほとんどすべての絵画がその起源から絶えず従ってきた三段階の法則（暗色下地・中間色・明色）に即して常に作用されるシンタックスである。地面や壁に投影されたそのものの影の輪郭をたどるというひとつの大まかな再現は、線による表現を生むが、その観念は、技術の新たな性質を広げてくれる。たとえば単色で描かれたもの、さもなくば凸面や凹面がそれらしく見えるように細かい線を集積した単なる輪郭がそうである。ゆえに、二色のみで描かれたものの第一の構成要素は影の部分であり、第二の要素は光の部分である。これらのあらゆる描出は初期美術史家の不明瞭さに起因しているのだが、いずれにせよ、技術的工夫の多様性は理解できる。その工夫は、様々な芸術家が採り入れた“専門的な”ジャンル上の厳格な区別に基づいている。

ギリシャの陶製の壺に描かれた絵は、線による表象に頼った表現の、独自の性質を気づかせてくれる。そこでは暗色の地色と赤の下塗りの内側の線描が、形象の輪郭と全体の特徴の概要を示している。この場合もまた、形はただ二つの線による要素—輪郭と内側の描写細部—に簡略化されているにもかかわらず、それらしく見えるように知覚されている。しかし絵画においては、線は、三段階の光で形を解体することで得られる量感の、その幻影によって凌駕されている。そのため、ヴァザーリの指示する言葉には、次々に色を載せていく方法をも含んだ解決策がすでに述べられている。その虚構の効果はより一層現実には則している。そしてこの“写実的な”忠実さこそ、ビザンチン絵画が神聖なる世界を表すために改めようとしていたものである。それは、現実世界の他のいかなる表現とも異なる絵画シンタックスを用いてであった。

“原初の画工らが用いていたそれぞれの色がどのようなものであったかについては、金属に関する箇所では色の調合を扱った際にすでに述べている。それらは絵画ジャンルとして単彩法と呼ばれていた。後には芸術家のリストの中でなにがしかを発明したのがだれであったか、また発明したのは何であったかをその時一緒に述べるとしよう。順序としてまずは、色の性質を示すことが求められている。ある時から芸術はそれ自身で違いをもたらし、色の差が隣り合わせた色によってまさに鋭く刺激される

ことを認識した結果として光と影を見出した。その後、光とは全く違う輝き加わった。そして光から影に至る幅が“トノス《*tònos*》”、色の変化が“アルモゲ《*harmogé*》”と呼ばれた。”^{S-7}

明らかに古代技術の習得において、おそらく口承的かつ証左的な性質を持つ広義の“文学”が存在していた。そしてその“テキスト”に従って歴史の記憶が保たれてきたがために、過去の空白から生みだされたものは何もなかったのである。私が明示する三段階の法則は、色の性質や、色同士の不快な配色に備える必要性において考え出されたものである。プリニウスが示すトノスは、ビザンチンがシンタックスを変化させて芸術を修正しようとした特質を持っていたが、その芸術“言語的な”特質は、別の定義においても確かめられている。

ラザレフが、ビザンチン絵画が採り入れたその解決策を確認したのは、あらゆるビザンチンイコンの作品において見て取れるとおり、色のグラフィックな配置においてである。彼はこの様式を前キュービズムのひとつの形として特徴づけている。言い換えれば、レリーフや量塊といったものは、幾何的形体として画面上に線で輪郭をとられており、細部はそれ自体を取り囲む線描によって表される。“ほかし”あるいは、光と影との間にある気づかないくらいの変化等の表現も一切許されてはいない。その区別は明快であり、幾何学的で、図式的でもある。そして15世紀を迎えるまで、この方法は続いていく。実際チェンニーニも、まるでそれが必要であったかのように示唆している。三階調の変化で形を把握した後、目、手そして人体の組織的な部分の輪郭をひと続きの線で描き、そして仕上げには、白い小さなタッチで唇、目、瞼などの突出部に光を与えるのだと。しかし我々が観察できるように、肌の色におけるトノスの支配は絶対不可欠であり、全ての細部描写（衣服、建物等）に工夫が採り入れられているにもかかわらず、上に示した三色調の様式によってトノスが用いられている。形式的な視点から見れば、ビザンチン絵画はその絵画規範を表明しているが技術的視点から見れば、ヘレニズム文化から積み上げられた共通の遺産を利用しているのである。

多少の例外はあるものの、また宗教的強要から解放さ

^{S-7}Plinio il vecchio, Storia naturale, RCS libri Milano 2000, 163/165頁。(プリニウス「博物誌」古代史家シルヴィオ・フェッリ監修)

れたとはいえ、この古式の方法論の存在は、ゴシック期とそれ以降の絵画に至るまで感じ取れる。

この絵画用法に先立つ例をもっとよく理解できるように、今日アカデミア美術館にある「ベッサリオンの聖遺物箱^{m-1}」を例にとってみよう。これは14～15世紀イタリアの、いずれかの画派によるとされている資料であるが、私には疑わしい。おそらく線による細密描写と二色以内の表現により単調な画面（輪郭線）が創り出されていて、古典期のトノスの課題を解決したかのような珍しい物証である。それはひとつの例外である。そしてそのことは別の基準があったことを意味している。いわゆる“マイナー”とされる絵画であったか、あるいは実際には人々の信仰心に、より親しみやすいものであったのだろう。

描写部分（額とそこにはめ込まれた板絵とも）は、イタリア絵画とされるどの作品にも確認できない特殊性を備えている。絵は、ビザンチン金工のエナメルに似せて、透明色料で仕上げられている。人物像は石膏と膠で作った一般的な下地ではなく、金地の上に描かれている。金箔は、その際に用いられた非加熱エナメルの反射光を下地の奥で光らせている^{S-8}。光に浮き出された表象、あるいは優れたモチーフのそれは、線による表象として下の金地から浮かび上がるように、細い尖筆^{m-2}で絵具を削り取っている。このような制作方法には、ビザンチンの宗教的規定が強いる制作上の制限をイデオロギーとして支えているものの潜在性が垣間見える。さらに、金工伝統に直結する別の参照品が一つあり、それは確実に絵画技

^{m-1}1463年にベッサリオン枢機卿よりサンタ・マリア・デッラ・カリタ同信会（現ヴェネツィアアカデミア美術館）へ贈られたもの。ベッサリオンは東方正教会の神学者。1439年にローマ教会から枢機卿に任命されている。

^{S-8}おそらくラックなどの色付き樹脂のことであろう。この絵具の透明性は下の金属質の反射光をかき立てる。このような技法はワニスに対して行うクリーニング方法を受け付けない。実際この絵具を用いたものは甚だしく不安定で、そのより良い保存法は光の刺激を避けることである。かつてこの聖遺物箱が適当な小箱に保管され、特別な時にのみ展示されていたようにすることである。美術館での陳列は時代の判読に危険を及ぼすことになる。[一般的にエナメル（七宝）は熱を加えて作られるが、ここでいう非加熱エナメルとは、上記の通り、透明色料を金地上に用いて、エナメルのような効果をもたらすものを指している。]

^{m-2}ベン型のメノウ棒（磨き棒）のこと。下地の金箔を剥がすことなく上部の顔料のみを削り取ることができる。

術を凌ぐものと考えられている。サン・マルコ寺院の「パラ・ドーロ」に見られるビザンチン時代の資料で、とりわけエナメル技法—それは細部にわたり金の細工で区切られた細かいくぼみに施されている—を想像すれば十分だろう^{S.9}。

金のレリーフが施され、くどいほど金彩で表現された衣の襷の幾何学文様が描かれた板絵アイコンと、金工職人の手で直に作られた神聖かつ威厳に満ちたアイコン—広く用いられていたのはこちらだが—これらのアイコンの間にある驚くべき近似性が見て取れる。しかしながら、これらの資料はわずかに残っているだけである。その理由は誰もが知っている通り、金が常に占領者の欲望をかき立ててきたからである。ビザンチン帝国が1453年5月29日に崩壊した後、一部の芸術家はヴェネツィア領内に居を移し、また一部は、ギリシア正教の広がりによってキリスト教化された地域（スラブ世界やセルビア、クロアチアの飛び地）へと移り住んでいく。

ゆえに、「ベッサリオンの聖遺物箱」に関する時代的、地域的な誤った判断は、その技法の独自性から着手して見直すべきである。そしてもし、思想、潜在性、特殊性といったこれらの形を、ひとつの世界に結びつけることができるならば、この作品の成り立ちはよりよく理解されるだろう。この世界とは厳格な芸術的正統性の中にその表現基盤を持っている世界のことである。物質的な価値の他に我々がおろそかにできないのは、神聖なる芸術作品は教義の伝播形態でもあったことである。イタリアでは芸術問題に関して教会の統制が緩和されたのに対し、ビザンチン世界においては、その作用は、宗教的機能と共に市民的機能が浸透することで保護されていた。ギリシア正教世界の聖なるアイコンは、こうした相互関係を証ししており、この絵画のオリジナルな性格を今日に映し出している。それは、古典世界とは異なったものにしてしようとしていた性質であったが、その古典世界の偉大な技術遺産を不可避免的に継承してきたのである。彼らの

国は神権政治の国であった。そこでの教会会議は宗教的威信により守られており、会議に適って世俗化の徴候は、その時々に応じてもたらされた。そしてそのことに当惑した地方の画工にまでそれは強要されたのである。一方イタリアでは、世俗化やヒューマンイズム文化の広がりが引き起こした行き過ぎを是正する新しい秩序の構築に、反宗教改革を待たなければならなかった。

先の概要において、技法の独自性に対する観察は、推測を押し広げる。よくある推測は手工芸品の物としての観察にとどまったものだが、ここではそういう意図のない推測を意味する。現にこれは、物性の領域を越えてみることができない美術史の概念を巻き添えにしているひとつの限界である。技術様式とは、第一義として、自己表現のための動機をその中に見いだせる思考の様式である。ポール・フィリップが「フランドル絵画とルネサンス」で言及したことに間違いはない。彼が述べているのは、芸術家が持っている技法の総合的な知識と、最終案によって妥当とされる選択とについてである。そのプランは芸術家にとって必要なものであり、作品に取りかかる前に計画するものである。彼ら芸術家の意図をよりよく表現するのに必要な技術の領域においては、即興性などは一切存在しない。ただ特別な場合にのみ、画家の制作経験内に避けられずに現れる特例、あるいは方法論的な多様性は見られるだろう。作品を作るとは、また多くの創意を可能にする内省行為を組み立てていくことだからである。芸術創作の厳密な思考と、新しい経験への探求との間に生じる不一致を感じるのはこの場合においてである。それは15世紀以来一層の力強さで現れてくる革新的な様相である。そしてこの場合においても、科学的手段で得られた明解な技法の説明でさえ、芸術家が体験する思索プロセスを全面的に明かすことは不可能である。そしてこの背景においてこそ、技法について述べてみたい。その技法を中世末期に次第に解放されていく思考に結びつけ、教義的押しつけが芸術家に気づかれぬ様に狭めていた自由の枠組みを広げていこうと思う。

よくある誤解は、X線や赤外線リフレクトグラフィー、あるいは化学分析から浮かび上がる科学データを、在庫確認に従事する人や地質学者が用いるのと同じ方法で読むことにある。科学とは、純粹で客観的な明解さの中に封じこめられたままの推測域を持つ。つまり、材料検証の客観性を越えることはなく、硫黄の結晶を特殊な思考によるものだと考えはしない。芸術的手工品を成り立た

^{S.9}類似の話がステンドグラスにおいてもなされる。ステンドグラスは、ガラスの使用を考慮しなければ、色は七宝の典型通り透明になる。外の光が金メッキされた薄板に取って代わり色と対話する。中世のステンドグラスは視覚経験の拡大を象徴しており、それは宗教儀式で用いる小物にまで普及した。色の壮麗さは、建造物に適用されるが、それは小さな聖遺物箱の基準で考えられたものであった。またそれはアイコンや聖杯^{カリクス}の聖性に似て、聖なる場所としての特異性に由来している。

せている材料の研究における科学の応用は、調査時における作品制作の時間的、物理的推移を究明しながらその可能性にたどり着くのが限界である。我々に揭示されるものは重要な資料だが、しかし、断定的な資料ではない。実際、残りはすべて、歴史や人類学の知識をも含んだ手段を用いて考えるべきものとして残される。簡単に言えば、目的論型の解釈を念入りにするということである。その中では、客観的資料や再現行為から浮かび上がるあらゆる要素が混ざり合う。ここで言う再現行為は、作品の具体化を管理している作るということにおいて、画家が表現する細かな思索背景に関連した表現行為の、論理的かつ類推的な経緯の再現行為だと仮定したものである。

多くの場合、ひとつのカノン（ここでは制作していく上での法則もまた意味しているのだが）に向き合うことになる。その浸透は調査が行われる時代の材料的文化と相關関係にある。それゆえ、技術様式であれ思想的かつ宗教的規定によって負荷された制限であれ、カノンとして認められるのである。よってこのカノンは、用いられた材料の一般的な処方基準で解釈されるべきでなく、作業上、思考上の厳しい制限に不可欠の心得として増幅されなければならない。チェンニーニの書が、道徳的かつ宗教的規定の後押しに熱心なのは偶然ではない。ひとつ例を挙げれば、老人もしくは人の顔に施された肌色下地と、“聖母マリア”の顔のそれとの違いは、特別な意味を呈している。聖母のそれは他のどんな一般的とされる彩色からも区別する方法論を、神聖なる表現のために確保している。この違いの中でこそ、彼の論説の行間の意味を読みとり、尊重すべき厳格な指針が理解できるのである。そしてその結果として、その指針を、思考のひとつの形に数え入れることができる。それは確かにこの書が暗黙のうちに提供してくれるものであり、その時代の図像的で宗教的な伝統から少なくとも広く分化した形で示してくれるものである。

ここに、科学的解釈の限界は正鵠を得た。この解釈が何かしらの完結さを示すためである。科学データは十分に明かされた歴史的状況の中で引き出さなければならない。歴史的な省察手段をなおざりにした時の科学技術の利用は滑稽なものになってしまうからである。

作品の解釈について、過去においては、崇高なタイプとして我々が定めている美学的でかつ比較可能なすべての規定といった表面的なカノンに基づいてなされてい

た。しかし今日では、画家の論理的かつ作業的な性癖にであれ、画家の内省的経験にであれ、そこに入り込むことのできる省察のための一つの歩みを、客観的な科学的認識として考える傾向にある。内省行為は、体験された時空間の状況から影響されたものであるとする、そういう観念を、もし我々が哲学から引用し深く考えるなら、文化的、社会的そして相関的な規定の多様な要素が生産行為の中にどのように入っていくのかを理解し始めるだろう。我々は自己のイメージに適した言葉で考えることが自然であると同様に、芸術家もまた、自身のイメージに実体を与えるために、言葉のかわりに技術や色彩という付加的道具を用いて考えていると言える。つまり画家は、単なる作品を作っているのではなく、ある一定の時間の中に彼の存在の確かな足跡を残しているのである。言語学的に言えば、表現の活用はその時代を語るだろうし、また別の時代や別の示唆を表現して生き残ってきたものとのつながりの中に身を置くだらう。しかし過去のものである経験が、個人あるいは共有的な記憶から浮かび上がってくることもある。作品内の異時混同として見られるこれらの別の時代は、ある確かな瞬間に考えられたものとして描き手の時間に返還される。その典拠からの時間的距離はすでにそれ自体で申し分のない相違要素を作っている。ひとつ例を挙げるなら、模写人あるいはレプリカ製作者は、作品の中に、原作をどのように考えているかという痕跡を残す。それは、着想の直接理解から彼らを引き離している時間的距離が、異時混同として明らかにし得る痕跡である。かいつまんで言えば、模写人は手本として選んだ作品の形式的で分析可能な明瞭さの内にとどまっているが、作品を組み立てている論理的で実際の行程の全てを几帳面に再現することはできない。したがって、これらの作業行程のひとつとして技法的、作業的なカノンを再構築する必要性が示されているのである。そこには芸術創造のあらゆる様相と、その具現の瞬間における全ての制限とを含んだ研究の、最高のものを加えるべきである。

チェンニーノ・チェンニーニに話を戻すと、彼の書の解釈は、歴史の偶然や文化背景—その調査は文学作品によって繰り広げられる—を基盤にした想像性のある特質に始まり、環境要因やその時代の精神的な習慣にまで及んで、幅を広げてなされなければならない。また、最初の表現は、作品制作に入る前に、いかなる画家のアイデンティティーにも共同体への帰属意識にも到来している

ということ忘れてはいけない。我々が自分自身の意図を表現するのと同様に、この自己表現が何らかの形で、作品とその作者が我々に示している行為の中に、入っていくことを考慮しなくては^{S-10}いけない。それは作品も画家も両方違って見える時間が切断された状態なのだと、いうことを認識すべきである。この時間的変化の影響を少なくして、作品の時間の中に可能な限り入り込めるよう、我々の現在を脱ぎ捨てなければいけない。さらにはその時間的変化をハイデガーの“存在の表出”としてもっとよく考えるべきである。常識的見解から外れるようだが、21世紀に生きる研究熱心な学者より中世パドヴァに生きた農夫の方がジョットーを理解しやすかったであろう。

解釈の手段は少なく、また偏っている。いわゆる修復の^{S-11}化学を盲目的に利用しているか、あるいは大げさな解釈の中で右往左往しているかである。客観的な資料を切り離したり、規定通りまさに偏見に満ちたまなざしでゆがめた後、それを利用したりしているのである。確実にわかっていることは、真実は一部分だけから成り立っているのではないということと、その真実はどんな相対的な立場もなおざりにされて、時代の個性によって際限のない新たな検証のもとに置かれていくということである。

我々の観察範囲に限定し、チェンニーニの『芸術の書』を、その時代の全体性において、また特殊な時期にこの書が書かれたという事実において、復権させてまとめる。中世の芸術世界に突然の変化を告げる風が吹き、本質的には口承に基づいた文化を将来への備忘録として書きとどめておく必要性が感じられた時期に、この書は

S-10 1992年、マリツァ・ペトゥコヴィッチ及び松浦直子を対象に、1400年代の技法についての模擬実験教室を受け持った。そこで向き合った大きな困難は、手本として用いた作品へのそれぞれのヴィジョンを捨て去ることだった。目の前に原画を置かず制作は行われたが、古い技法書の指示通りに、従来活用されていた技法及び材料を用いて行われた。ロレンツォ・ヴェネツィアーノに始まりバルトロメオ・ヴィヴァリーニ、コスメ・トゥーラ、アンドレア・マンテーニャと続けた。

S-11 この種の専門的な言及には論争の意図がないわけではない。今日科学を特徴づけている真理に対する推測が、学識のとある分野に相似して、しばしば解釈学や歴史学といった異種の研究との争いに突入してしまっている。往々にして科学的データは判断を誤らせる結果となり、また解釈学的研究によって仮面を剥がされるのが落ちの正真正銘の屁理屈を是認している。

著されている。その流布とは無関係な国々や諸地域で用いられている技術との完全な一致が、この技法書を今だに有意義なものにしている。今日においてもなおこの書が、技法的規律が浮かび上がる基本原理として捉えられているのはこうした理由によっている。この規律は別の擁護者—ここでは注文主のことであり、その多くは教会であった—によって明らかに守られ規制されてきた。教会は広く一般化した表現言語と浸透作用のある影響力を持つ注文主であった。さらなる推測をしてみる。ルネサンスの表現法が現れてくるまで基盤となっていたのは、ヴァザーリが明示したギリシャ人^{m-3}の手法である。その聖性の描写法や表現法の起源は、ビザンチン世界で見出されているが、もともとは古典世界に根ざしている。それは全く断たれることなく引き継がれていた。そしてイタリアとビザンチンとのよく知られたつながりによって西方へと広まっていく。それまでは、イコノクラスムによる表現活動の停滞や何世紀にもわたる絵画的沈黙があったために、異教の手法で聖性を表現するのか、あるいは、たとえ制作様式や技法の作業的なカノンを区別しても、我々の目には未だ異教の偶像崇拜と考えられていたものから聖画を解放するのか、曖昧な時期を過ごしていたのである。この意味において中世の論説は驚くべき意味を持っている。アルス・イルミナナンディからチェンニーニに至るまで、さらには多彩な古来の処方書まで、プリニウスが明らかにした古代エジプトに始まる細い道を遡ることができるのである。そしてこの場合もまた歴史的な確かな状況とは決して切り離せない技法がたどった道として観察される。ローマ人もまたチェンニーニの手法で描いていた。上エジプトにおいてコプト人さえそうしていたように。移り変わる歴史の非連続性によって豊かになっていったであろう技法の連続性が存在する。そしてこれら全てに起源があったらうと我々はただ洞察するだけである。何世紀にも渡って積み重ねられた不変の経験と、今なお現代絵画にも存在し作用している潜在性を、余すところなく我々に説明できるものは誰もいない。

*

ネーリ・ボッツァ社から刊行されたチェンニーニの

m-3 ビザンチン（東ローマ帝国）人のこと

『芸術の書』は、ブルネッロの商品科学的^{m-4}な注釈によって充実したものになった。その注意深い読み取りは薦めるところだが、今はどちらかというと、歴史の特性に関連させてカノンの検討に立ち止まってみよう。何よりもまずこの書は、基本的にはすでに作業要素を把握していた人々を対象にしたもので、当然だと思われるいくつかの手順には触れていない。

カノンは、義務論的な教えに象徴されており、黄金下地から絵画の中で描かれる見せかけの建造物に至るまで、どんな表現要素も特異な性質を有している。ジャンルは決して混同されてはおらず、どのような制作もかなりの精密な作業によって完成されている。即席で勝手気ままに作られたものは何もない。これは何世紀にもわたって、フレスコ画や板絵の下地といった異なる分野においても存在していた技法の不変性を物語っている。それだけでなく、基底剤に使われる材木にポプラが選ばれるのは、手工芸品の良好な保存を保証するにふさわしい白さと耐久性という特徴に見合っているからである。それはジャクリーヌ・マレットがフランスの国立科学研究所のために行った研究—地域ごとのこの材木の割り出しによるルネサンス初期の芸術家の知識についての研究と、板絵木地の組み立てシステムについての研究—の中で明らかにしている。こうしたポプラの特性に関して、経験に基づいて口承され、古くから知られていたと考えられてきたことは、今日科学的に裏付けられている。この研究では、地中海沿岸の地域において板絵の93%がポプラ (*populus alba*) を使用していると論じている。この木は劣化に伴い若干の色彩変化を被る。それはエミセルロースの減少によるものであるが、このエミセルロースとは、木の不安定な部分で、進行していく化学的な一連の作用により、あるいは、通常の光に存在する紫外線の放出により誘導される現象によって変質するもので、水酸基群に分解され、又アルデヒドやタンニンの形成を促進して電気分解の作用を活性化させる。ポプラの若干のタンニン生成は、板地に施された下地層に色付きのシミを作らないことを保証し、またこの現象が絵画表面の深刻な変色をもたらすのを阻止する。その中でよく知られているのはつなぎ剤の質的制約によって絵具の透明性を

損なう漸次変化であるが、それをくいとめるのである。そのことはいわゆる“黒い聖母”といわれる分野にも明白である。その描写手順としては、影の調子から始められ、肌色の線描^{ハッチング}の薄い層で描き進めて、観る者に一番近い突出部へ最も明るい調子になるまで近づけていく。表面層（明るい肌色）が自然とうすくなっていくことで焦げ茶色の幻視が創り出されるため、下地の濃い色調が浮かび上がってくる。その上に明るい色を多くのせることで、その現象は抑制される。このことはヤコベッロ・デル・フィオーレの「哀れみの聖母」と比較することで、クリヴェッリやバルトロメオ・ヴィヴァリーニの絵にもあてはまることだろう^{S-12}。

チロル地方から中央ヨーロッパに至る北方地域にかけてはモミ材が好まれた。しかしオランダ、北フランスとそのまわりの地域ではオーク材が用いられ、またつなぎ剤としては、タンニンが原因となる水分を含んだ変質に対して非浸透性を持つと考えられる油性のものが、絵具にも下塗りにも利用された。

フランドル派の技法は、他の地域とは異なる材料を利用できる環境要因に拠って成立したと考えられているが、現在この技法のみに、南の地域で用いられていたものとは違う絵画表現が導き出された功績を帰するのは差し障りがある。ひとつの計画性がまず最初にあり、その計画が明快な技法で作品を実現していく方法を見いだしていく。もちろん特殊な材料の調合において生じてくる内省行為の領分を認めないわけにはいかない。油で絵具を扱うことと、卵をつなぎとして絵具を扱うこととは別のことであり、乾燥の時間、用法、視覚的特性が全く違う。油はその透明性においてよく知られている。よってその透明性をもって、下層を見失うことなく作業されるはずである。テンペラにおいてはその不透明性のために、下にある面を完全に覆わない程度のある種の線描^{ハッチング}をもって作業することを強えられる。テンペラ画が透明に見えるのは—ともかく中世の画家は見事に表現し得てい

^{m-4}商品科学《merceologia》—商品の原産地、物理化学的な特性、用途、生産技術、保存及び梱包に至るまで考察された商品研究の応用科学。 (“Il Grande Dizionario Garzanti della Lingua Italiana”—ガルザンティ伊語辞典)

^{S-12} 今日アカデミア美術館にあるヤコベッロの板絵の、聖母と両脇の聖人の顔には、下塗りのヴェルダッチョが著しく浮き上がっていて、それが元来別の美しい明るさがあった顔にかげりのある印象を与えている。つまりその陰りはワニスや古色によるのではなく、下地の暗色が浮き上がったことで光が弱められているのである。ヤコベッロの線描は的確であるが、それにひきかえバルトロメオ・ヴィヴァリーニのそれは何本もの線であまりく引かれたものである。

るが—濃色下地を覆い隠すべく、徐々に緻密になっていく細かい線描で網の目のように描いているからである。それは用いられた媒質しだいで大きく左右される効果である。したがってメディウムの質的限界の介在は、その枠から絶対に越えてはいけない効力を持つカノンを強いることになる。この認識を通してようやく絵画行為の内側へとたどりつく。技法は、あらゆる表現（言葉もまたシンタックスや論理の手順といったものを利用して）様式の典型的様相を帯びている一方で、人間の全ての生産領域にいつも存在していた。それは基礎部分をおろそかにしないで家を造ること、もしくはある限られた材料の、当然の手順を無視して家を造ることがないのと同様である。だから創造性は、利用可能な手段とは何ら関係はない。なぜなら、技術^{テクネ}《*téchne*》と創造^{ポイエシス}《*poiesis*》は対になって作用しており、そのお互いの介入において再考されなければならないからである。こうしたことから『芸術の書』の解釈は、工学的な意味だけでなく、歴史的な意味も帯びてくる。それはたとえその想像力に富んだ思考が、約束事や思想的性質を帯びて共有しているものによって左右されるにしても、この作る行為の中で、ある確かな方向へと向かうからである。制作された当初のフレスコ画を思い起こすだけで、それら類似の絵画制作に必要とされる本質性や熟練性は把握できるだろう。彫刻に典型的な削り取る行為には、絵画の描き加えていく行為と同じ厳格さが求められるように、全てのことの起源には、こうしなくてはいけないという技法の義務的な制約がある。我々はそれをカノンと呼んでいるのだが、この制限力のある厳しさゆえに、ひとつの本質的な道具ともなり得るのである。

さらに絵具については、その美的機能を優先せずに見るべきであろう。それは天然のものであれ、人工のものであれ、絵具の持つ希少価値ということから着手すれば可能である。そうした目的は、人の手で作られた多くのものに適用されてきた壮麗さの観念を回想するためには有益である。この『芸術の書』以前の歴史をさかのぼる資料はわずかである。在るとしてもそれらはおよそ元の場所から遠く離れたところに追いやられた珍しいものである。この壮麗さがどのように表現されていたかは、たとえば、日用品の色数の少なさに比べて、ある種の絹が持つ色質の豊かさにおいて再発見できる。

アリストテレスは（色彩論の中で）色彩の特性について、光との関係を誇張させて論じている。明るい色から

影の暗い色への光の極端な状態における純粋な色の変性について概述しているのだが、その中で彼は、物性によるのではなく、反射光によって示される色に対する考え方—つまり我々が知覚しているのは光色なのだ—という概念を掲示している。しかしそれは我々により強く印象づける純色の定義である。つまり、視覚認識を変化させる別の色のそばに置かれた場合の、その作品に施された色の存在から離れて判断されたものである。フェッリが、プリニウス^{S-13}に関する注記の中で引用した例は、織物芸術の巧妙さを思い起こさせる。織物芸術とは、装飾的な図案に盛り込まれた様々な色の構成である。一度色彩が介入する領域からある色を取り出すなら、もはやその色を認識し得ない独特の色の知覚を創り出すものである。

考古学は、神聖な祭壇掛布や支配者の装束に、敬意のシンボルとして用いられていた色に対するこうした嗜好が執拗に続いてきたことを明らかにしている。上エジプトで発見されたコプト織りや、驚くべき光彩を放つエナメルを用いた金工品にその痕跡は残されている。さらに彩色写本（時祷書や聖務のための交誦聖歌集）の流布が、この控えめな称賛を、壮麗さの観念へとかき立てていった。染色芸術と織物芸術における色の研究は、色の配色、地部分の象形的な量感の配置、顔料に用いられた鉱物の希少価値、これらにおける驚くべき洞察力を明らかにした。それは色階変化の真の研究に至っている。その色の階調は、12～13世紀、ルッカにおいて手工品として作られたフィアンマーティ^{m-5}と呼ばれる織物に観察できる。その表現体としての抽象作用は、色同志の共鳴関係に広がりを与えており、それらの色は白から青へと表情を変え、虹色全てを再現している。

絵具と貴重さとの関係は、区別を表す用い方で広範囲に利用されていることから確かめても、どの文化においても排除できないことがらである。生産品や商品としての絵具の価値は、聖性表現の実現^{S-14}において強く求められた。もうひとつ、人工《*artificiati*》^{S-14}絵具に内在する貴重さについても考えてみよう。それはおそらく実際のものとしては見つからない。嗜好の広がりには、商品の私

S-13 プリニウス『前掲書』162/163頁

m-5 光の方向によって燃えるような色調変化の効果を創り出す織物（ガルザンティ『前掲書』）。おそらく玉虫色の織物のことと思われる。

S-14 古い著述に用いられた言葉。

的な流通が必要とされる。より雑多な原産地から来るこれらの絵具の中には、インドのラック、北アフリカのラック^{m-6}、ドイツの藍銅鉱^{アズライト}、東洋の孔雀石^{マラカイト}、辰砂あるいは朱、ラピスラズリ、鶏冠石などがある。地域によっては、色付き土性顔料、黄土、あるいはフレスコ画に用いられる乾燥石灰から作られる白色顔料くらいしか見つからない。比較すべき他の要素は、織物の染色方法の研究によって得ることができる。おそらくこれは色の研究において、豊かな人類の労力が費やされたあらゆる生産の出発点だろう。

詳しい話をすれば、絵具とその特性に関する記述箇所は、チェンニーニの本文の大半を占める。しかし、商品科学的な目録に終始しているのではない。作者が肌色や、石黄とラピスラズリとで作る緑など、ある色調をつくり出すための顔料調合の処方を示す時、それは色の創作あるいは新しい絵具のことを述べている。認識しているわずかな顔料—残念ながら十分ではないが—で操ることのできるカラースケールに加える色のことである。これは何のつなぎ剤も使わずに作られたもので、その使用特性に応じて分類されている。そしてこうした対応は、制作の一貫性と均質性の問題として説明可能である。

何ヶ月間も要する作品制作において、どのように肌の色の一貫性を保てば良いのだろうか？ どうすれば生粋の状態ではないにしても、それと同等の組成によってできる絵具を繰り返し均質に作れるのか？ もし仮に、純粋な状態で用いる色と同じ固有の色を、それらの下準備の段階で作り出せなければ？

数種の顔料を組み合わせて作る絵具はどこから見てもある特定の絵具となり、どんな加工も必要とせず用いられる。日頃我々が理解している言葉や機能のうちに、パレットが存在しないのは明白であるように、その時々には作品の統一性を危険にさらすような即席に作られる色は存在しない。個々の顔料あるいは複数の顔料を混ぜ合わせて作る色の数々をはじめとして、我々はどうな状況においても引き出せる豊富な色見本を自由に扱うのである。チェンニーニが水による顔料の精錬について語る時、その時できる新しい絵具が粉末状に戻れば本来の乾燥を再び帯びるということは、明らかに当然のこととみなし

ている。しかし、つなぎ剤で溶かれた絵具の最終的な様相をあらかじめ示してくれるのは湿った状態の絵具である。そして、水で湿って柔らかくなった絵具—これは同量の卵黄を混ぜることができる—と、混ぜた後に乾いた絵具—これは油か他の材料で混ぜることができる—とを区別している。要するに、純粋な絵具を用いることが大切である。(繰り返すが、この純粋な絵具とは数種の顔料を混ぜ合わせて作られたものも又、含まれる。)そして、過去二世紀間のアカデミズムによってもたらされた精神変調ゆえに我々は、この純粋な絵具について正しく思考することができなくなっている。“ティツィアーノの赤”^{ロッソティツィアーノ}や“ヴェロネーゼの緑”^{ヴェルデヴェロネーゼ}といった色について考えて頂きたい。これらの色の響き合いは、この各々の画家が自作品の内に実現させた私的な色の並置による。この共鳴的な関係なしにこれら二色は見分けられない。なんと多くのティツィアーノ風の赤を他の画家たちが使っていることか。だがそれは、ティツィアーノが、とりわけ念入りに作った色みとのかねあい用いたほどの独自性があるわけではない。

この場合も又、我々が認識するのは、前もって準備する材料に、もともと備わっている計画的可能性からは切り離せないひとつの適用である。つまり画家はどんなつなぎ剤とでも自由に扱える絵具を一式あらかじめ取りそろえている。彼らは、色の抽象的な問題を、精密な全体状況—それはおそらく慎重に計画立てた絵である—における絵具の使用とは切り離している。簡単に言えば、色というものは独立した実体として分けて考えられており、その上で、制作の流れの中で別の色の隣に並べられていく。芸術家が、自己の制作欲求をよりよく表現するこれらの色や技法の選り分けに自由であるのは、この時点である。色彩は言葉と同質の働きを持ち、もっぱら既定の象徴的で表面的な価値のために適用されている。ひとたび下地の準備ができ、あらかじめ整えておいた表面に線描形式で草案を写し取ると、背景に取りかかる（前に触れた理由で）。そこは平らで金箔が押される広い面である。輪郭線は、人物、風景要素、装飾技巧で埋め尽くす空間を大まかに表している。この時点で、やはりチェンニーニの『芸術の書』によるのだが、“非着衣の”細部、いわゆる顔や間接部、あるいは裸体の全姿を最後に残して、絵画制作が始まるのである。素描は、チェンニーニやヴァザーリによって示されたように決定力があり、次の作業ステップへと続いていく重要な働きを有し

^{m-6}インドのラック (*Coccus lacca*) は、日本では紫鉱、生臘脂として知られており、北アフリカのラック (*Coccus ilicis*) はケルメスの名で知られている。いずれも貝殻虫から抽出する有機赤色のこと。

ている。彩色は、先に施した陰影の上にある。そしてその色の選択は、象徴的慣習と色同士の共鳴的バランスを引き出す必要性により検討される。表現される人物のアイデンティティーを脅かすことのないものが選ばれるのである。

これまで分析してきたことは、作品の目に見えない、あるいはおろそかにされてきた内容について多くを語っており、目的《^{テロス}telos》に付随する制作行為へと近づくことを容易にしてくれる。テロスには、読者の注意に繰り返し提起してきた多岐にわたる要素が存在している。この点において創造性を抽象的に論じたり、あるいは技法にのみ優位性を持たせて均衡を欠いたりすれば、結果はかなり不明瞭になってしまう。つまり、草案の実行にふさわしい材料、その目的に見合った技術の選択、選んだ構成をよりよい方法で展開していくためのシンタックス的な様式、これらを次々に順序立てるなら—それをする根拠がある場合に限ってだが—それらを成り立たせている手段一切を改めて認識するだろう。これらの要素は明確な歴史的脈絡があり、そこには画家の個人的な入念さが加味されている。精密でかつ、作業的なだけでなく制限的な性質を持つカノンに含まれる入念さである。そしてこの制限は、“言語的な”約束事やその制限の理解のしやすさ、そしてよく知られている技法に伴う実現可能性によって決定される。この方法によって、その資料に存在する技法的規定であれ、思想的規定であれ、作品の検証にあらゆる時間の継続が結びつけられる。その対象となるものは、一般的な物事の尺度に置かれるのではなく、歴史的理解のための貴重な手がかりとなってくれるのである。

*

話を戻して、我々を取り囲む現実世界の様相を再現するという、芸術の起源に関する永遠の問いを想定して述べてみよう。ギリシア世界においては、芸術家という言葉は存在しない。芸術^{アルス}《ars》とは、ギリシア語^{テクネ}《^{テクネ}téchne》のローマ語訳である。芸術家は^{テクネ}《^{テクネ}téchne ^{プラクセイス}praxeis》であり、現実の似姿を再現するにふさわしい技術を実践する者である。広い意味では、日用品（つば、用具、付属品）でさえ、人が自身の肉体の限界をもってしても成就できない機能の再現に関係があり、その能力の強化をも伴った再現である。手のひらを丸めて飲むことは、コップで飲

むことほど容易ではない。槍を持つこと、あるいは矢を作ることは、手で獲物を捕まえることよりさらに機能的である。このテーマは、（たとえばJ. P.サルトルのような）哲学者たちが、存在を道具の本質として論じた際に検証済みである。要するに、人間存在の状態は、^{テクネ}技術を利用した逃れ難い生産関係によって決まっている。何よりもまず人間は、技術的にものをつくり出すことで、人間自身の限界の克服に相応する技術を発達させてきた。日用品と美術品、このどちらの生産をも管理する技術は同じ起源を持っているが、両者間に二千年前から顕在した差異に我々は惑わされない。

プリニウスは彼の博物誌において^{S-15}、ある慣習について触れている。それは、家の玄関には通常、父祖たちの顔を飾ってギャラリーのようにしているが、そこに並べ加えるために死者の顔をろうで型取るというものである。さらに推しすすめて、彼は家をその守護神ラルがいる場所として定義し、より質素な用具によってもまたそれを示している。ひとつの家を手に入れるということは、そこに暮らした人の歴史や記憶をも引き継ぐことを意味する。この主張の中では、父祖の似姿と日用品との間のいかなる区別も認識されてはいない。ゆえに、このような区別は存在しなかったのだろう。むしろプリニウスは、作品のステータスとして解される指示的価値と、守護神ラルの記憶を失った日用品との、まさしくその断絶のうちに、古代芸術の衰退の始まりを位置づけている。

しかし今はあのろう型の話に立ち返って、そこから、不安定な単なる型どりだったものから耐久性のある材料の使用へと移っていった技術の進化をたどってみよう。金属の鑄造におけるギリシア人の能力はよく知られている。またプラトンの著作によって、ギリシア世界では生産的労働がどう考えられていたかもよく知れわたっている—つまり、より劣った人間に相応する異常で隷属的な状態であると。必要性を克服するための技術と、^{ポイエティコ}創造的な生産に向けられる技術との間には、はっきりとした差異がある。違いは気づかないが事実存在する。労働は^{ポイエシス}創造《^{ポイエシス}poiesis》とは区別されている。労働は材料の功利主義的な変形作用としてのみ見られるが、^{ポイエシス}創造は無から存在を引き出すという崇高な様相を帯びる。我々は芸術家に対して、ものを創り出す人として即座に認識するが、この誤解の背後で、芸術作品における技術の推移を見失っ

てしまう。ある視点から見れば芸術作品は余剰の産物、権力の奢侈を成す。実際プリニウスは、あらゆる芸術家ないし作品の膨大な量をリストにしている。それは権力者が有していた、あるいは権力のために使われたものである。その時すでに、富裕なローマ人の自己顕示欲に芸術を汚されたことに対する彼の恨みは、守護神ラルの記憶や我々のアイデンティティーを成り立たせている要素といった、記憶の場所としての機能をもはや取り戻せなくなった損失で相殺されている。しかし運命はこれら二つの機能—余剰と記憶—を、あらゆる芸術形態の特色ある性質として残そうとした。芸術に関する活用概念は、もはや内面的で記念的な側面から、奢侈および余剰という次なる機能へと進歩した。この分離において芸術は超越しがたい高位を手に入れたのである。

理想化の（付加価値としての）もともとの背景にとどまったなら、歴然と、区別する必然性に結びついた美の観念が浮かびあがってくる。芸術は、美に向かって作用しながらこの違いの中に入っていく、目的に適ってはいるものの、芸術作用の帰結として、しばしば沈黙と隠蔽のうちに技術の使用を強いるのである。

不自然ではあるが様々な視点から、美や調和の観念を、現実に提示されたものに結びつけてみよう。自然主義と見なされたものと、自然の事実を理想にかきかえたものとの間にある大きな違いが明らかになる。ここに美という言葉の両義性が見出される。美は、そのカノンを規定することで、又、美学的に唯一で凌駕しがたいとされるものの内側に技法を^{S-16}隠蔽し、いつものトリックでごまかすことで、人間が自然と張り合って生み出すひとつの本質になる。

彫像芸術の最初の表現が^{プラステイカ}塑造、いわゆる型取るという方法を使ったのは偶然のことではない。そしてこの技術の最初の表現行為は、再び鑄型の機能を顧みさせる。プリニウスの説明によると、^{しろし}形象もまた、もともとは砂に焼きついたそのものの影をなぞることによって引き出されている。人物像は、ろうや粘土といった可塑的な物質で直に型から作るものとそっくりの輪郭を持つ。型取りの表現行為は、まさにその似姿を型として直接写し取ることによって、あるいは、それにふさわしい材料を用い

た付加的で模倣的な行為によって得られる。先の理想化に話を戻すと、時代を経ても変わることのない似姿あるいは偶像を再現するための実際的で“理想的な”原型の選択は容易であっただろう。

カラブリアの海底で発見されたリアチエの二体の戦士像を、注意深く検証する機会を得た人なら、身体の自然な姿勢—それは“生きた”生身のモデルと完全に一致している—と、髭の生えた二つの頭部の、類型化したある種不自然な表情との間にある違いに気づくのは容易であろう。私はある人々にとっては冒瀆的だと思われるひとつの仮説を挑戦的にも表明し得る。戦士像の身体は生きた二人のモデルから直接写し取られていると。皮膚がしわになる様子^{S-17}は非常にリアルである。手足や胸部の筋肉の付き具合は、偉大な彫刻に要するものとして、“生々しく”写實的に表わされている。ブロンズ像の高さ（204、206センチ）に対して反論があろう。中央アフリカの民族にとってこの高さは一般的であり、彼らの身体はギリシアの怠惰な指導者や肥え太った貴族のそれとは環境的に違った経歴によって形成されていることを忘れてはいないだろうか。やはりプリニウスがオリンピック競技の勝者の彫像を建てる習慣を思い起こさせてくれる。それは、競技のつらい鍛錬により、完璧な機械とされた身体を不朽のものにするために行われていたことだ。理想体型を獲得する実行可能な手段は二通りある。身体運動によって得るか、あるいは、理想型として構築するために他人からその身体を借りるかである。

鑄造技術は同様の成果を容易にする。プリニウスによって記述されたほとんどのものがブロンズ製なのは偶然ではない。ブロンズが素材として備えている利点は、ろう型の再現に適していることである。そしてこれは重要なことだが、原型の使い回しに適し、また、そのできあがった型が古代帝国全領土での普及に適う利点を持つ。ひとつの型から大理石の固まりに模刻する仕組みは、同様にブロンズの原型から大理石に写し取ることを容易にする。ローマ人が、鑄造者としてはあまり能力がなかったということ、粘土型から大理石へ、基準点を用いて写す模刻に広く精通していたことは、よく知られている。一例だが、大理石に模刻されたミュロンの「円盤投げ」

S-16 隠蔽の概念には哲学的な帰結がある。それは全ての芸術に関わっている。表面の様相がまるで、他のどんな存在論的問題も疲弊させてしまうかのような認識について私は限定している。特に芸術言語に伴う意味の多重性についてである。

S-17 フィレンツェでの展示で私は観察する機会を得た。非常に写実主義で表現された“皮膚の毛穴”を見て、型取りに使用されたものの温度に対する反応（いわゆる鳥肌）の現象だと私は考えた。

は、切り株の形をした支えを付け加える必要があるのに対して、ブロンズ製の原作はその必要性からは免れている。そのことが原作の材質を明らかにしている。間違いなくギリシア人もまた、塑像—テラコッタもあつただろう—から高価な大理石への模刻技術を知っていただろう。しかし、実際の視点で見れば、鑄型から鑄造する方が良かったのだ。他の誰よりも彼らは鑄造に関して精通していたのだから。全て“無”から始めることが可能だと考えることは、芸術の実現において、技術の重要性をなおざりにすることである。

私は“芸術を作る”ことの起源に関わっているこの行程に立ち止まってみたい。私たちが完成作品を見、判断するように導かれているのと同様に、その完成した作品に技術を再び結びつけるためにである。もし作品の単なるうわべの見事さを通り越して見るができないなら、私たちの観察能力は乏しいのである。それは、留意してほしいのだが、美学的判断あるいは評価によって生じさせるのではなく、作家が用いた技術的、論理的プロセスをたどっていくことである。作品の限定された統一性の中でそのプロセスを理解しながら、また、他の様々な因子—記憶、時代の共有、共同体との関わり、そしてそれを実現した者の精神的な傾向、これらからそのプロセスを切り離すことなくたどることなのである。

*

チェンニーノ・チェンニーニの『芸術の書』は多面的な解釈を可能にする。その書には、起草した当時の濃縮された芸術思想、用いられた材料の特性、実行可能である枠組みを超えない芸術生産との関わり方の明示、これらを見ることができる。中世は、緩慢な進化によって特徴づけられるひとつの時代である。進化を現実的には捉えられない我々には、中世社会を何世紀も支配していた実行可能性という観念は理解できない。技術の獲得が始まるのは、物品の広がり先行した、緩やかな動きのあるその時期にである。生産における市場の優先がこれら全てを説明している。専門分野ごとのあらゆる生産品が交流を求めて出会う場となる交易地や物々交換の場が確立される。この交流は物品に限らず、中世市場の規模内で相互に混交し合う文化の交流や、生産に関する具体的な交流をも含んでいる。広い意味で、労働の分業が成就した最初の形と定義できるだろう。農産地からは土から

生産されるものが届き、手工業の組合からは調度品や織物、種々雑多な地域からは原料素材や貴金属が届く。これら全てが、存在する単一文化を混淆させ、技術の初期の普及が始まるという現象をもたらす。そして、我々が知っているとおりの、労働の分野ごとの区分けは、生産競争という新しい形を創りながらそれぞれの共同体の内部において強く肯定されていく。

労働は、物品における素材の変形を意味する。そして芸術家の労働は、物品の観念を超えた何ものかを資本化する。その産物は消耗品や必需品のためではなく、不明瞭な消費形態に向かっている。この場合、象徴と壮麗なる空間に従事することを目的とした余剰の消費のことである。これは芸術品の品質において、高い専門性による細かい基準、^{パラメーター}美の判断基準の疲弊的研究、材料の厳選、日常生活を超越させる全ての工夫などを課して固執するには恰好の動機である。

さらに、中世思考の中にある、聖書によって示された重要性を考えてほしい。聖書は、生活と生産のどのような瞬間についても言及している。日々の生活の様々な行為を伴う多様な典礼性を思い起こすと、祈りの言葉によってであれ、繰り返される習慣（早朝の祭式や晩禱における黙想）においてであれ、疑うことなく生産の全ての領域は、掟や宗教的意味合いを持つ指示のことば通りにつなげることができる。この一面は日々の生活を凌駕し、そしてそれはまさに、聖なることを浸透させていく性質である。聖なることは、人間存在を神への捧げものとする考え方を目指すことで、生の意味を“高尚にする”。古き掟、祈りと労働は、日々変質していく。強いて言えば、厳格なカノンを用いることで祈りの価値を帯びた芸術の勤行のうちに。

中世芸術の厚みを理解するために、内的動機をその時代の芸術に返還させて我々が見るべきは、この物質的にも精神的にも統一の取れた一面においてである。この状況は、形式的な視点からだけ近世の美術と比較できないのではない。中世—そこでは、どのような思考形態も、存在の宗教的意味や厳しい技法の典礼性と一致する。それは作れないという無力さのためではなく、当時はまだ想像さえできなかった次の時代に属する思考を、提案できなかったためである。

*

『芸術の書』の記述通りに完成した作品の例証として、現在アカデミア美術館にあるバルトロメオ・ヴィヴァリーニ作「コンヴェルサーノ多翼祭壇画」を選び、そしてこの画家の作品の、他の芸術制作にも見受けられるいくつかの不変性を明らかにして展開しよう。

多面的な全体を注意深く観察すると、いくつかの不規則性が見えてくる。降誕が描かれた中央画面は、両側画面とは異なる“絵画シンタクス”によって描かれている。ここでは絵はより軽快で本質的だ。羊飼いたちの姿は、後期ゴシックの典型である厳かな静謐さの中にも、いつにない躍動感を見せている。彩色層は、両側の聖人像とは異なる質と技量を見せている。さらに中央画面下部の1475年の日付の書きこみは、奉納文に書かれた大文字のローマ字体とは明らかに違った筆跡になっている。バルトロメオのサインは、上半身の聖人像が小さく描かれた小壁板絵^{プレデッラ}の上部縁中央に強調されている。この多翼祭壇画の納期が遅れたという記録が残っているのだが、その記録から、この作品がアントニオの手から弟バルトロメオへ移されたものであり、かつ中央翼はアントニオが死の前に仕上げたものだということを明らかにするなら興味深い。さらにまだ詳しい話がある。これは輸出を想定した祭壇画である。これは疑うことなく解体された作品であり、金彩柱頭上部に組み立て用の釘があることがその証である。

ここに描かれる聖人像の静止的姿勢の典型は、15世紀初頭またはそれ以前の彫刻製の多翼祭壇に見られるように、彫像による伝統的な装飾を思い起こさせる。描かれた多翼祭壇画は、彫像によって構成された多翼祭壇の伝統に置き換えられたことは疑いようもないだろう。少なくともこれはゴシック文化の伝統において明白であり、その後北方文化において受け継がれてきた。額は建築意匠の柱で仕切られており、その専用空間に各聖人像が一人ずつ配置されている。その表現様式と、多翼祭壇画のあらゆる静態的表現とは、ゴシック初期の彫刻の伝統を思い出させる。「コンヴェルサーノの祭壇画」は例外的なものではない。それは美術館にあるバルトロメオの他の作品にも表れている通りである。ヴェネツィアのフラリー教会の「多翼祭壇画」にあるように、ひとつの仕切り内に数人の人物像を集めていることは、表現と技法がバルトロメオの文化的形成と一貫性はあるのだが、早くも変革の要素を見せている。これらの時代特定は、ジョヴァンニ・ベッリーニの同時代の制作に近づけられ

ている。カルトーネ（草稿）の活用が、二つ目のそしておそろかにはできない局面を提供している。それはこの画家の後の制作に、変化には乏しいがいつも認められるもので、あたかもこの型によって変わることのない図像学の定型を念入りにしたかのようなものである。1464年と年記されたチェルトーザの聖アンドレア教会に由来のある「モロジニーの多翼祭壇画」との好適な比較で、直ちに今述べたことが確認できる。それは、不変的な技法が一方でチェンニーニの記述に合致するひとつの具体例である。

実際その通り、人の輪郭は金地が施される領域を区切るために線刻されている。この金箔は普通、聖像の輪郭を覆って貼られている。それはしばしば人物像の輪郭線下に見られるもので、最初につけられている。線刻された印は、当然の作業を続けていく上でデッサンを見失わないようにするものである。次に、明暗法でデッサンが注意深く描かれているのが垣間見える。それは、濃淡の変化を表すのに適したもので、なおかつ前もって注文主に画家の技量を示すものだということが、やはりチェンニーニの言葉に示されている。この陰影の上に中間調子^{ハッチング}の線描の層があり、その上に、同じ方法で描かれた明るい色調の層がある。特別に注意を払うと、聖母の肌色が幼児キリストの肌色と異なっていること、また完全な違いをもって両側の聖人の肌色と異なっていることに気づく。

衣紋描法からはいくつかの考察がうかがえる。緑色は三つの段階変化—濃色・中間色・明色—がつけられ、それらは順序よく浮彫状に浮かび上がる。これらの色はあらかじめ別に作られた緑色であり、そのつどパレット上で作られたものではない。他の色もそれぞれの段階変化で用いられている。たとえば赤い衣服は朱の下塗りがあり、陰影部はケルメスで上塗りされている。透明なラックの使用は、特別な注目に値する。この絵具は卵テンペラでは容易に混ざらないが、下に塗られた不透明な絵具の色面に、上塗りとして使われる。テンペラとラックとの適合性が悪いと判断される時、水彩としての上塗りだけが解決策となる。水彩は、その透明性が画家の必要性を巧みに解決しており、日常的に採り入れられた一つの技法であった。ある人々はこの仮定に反論するだろうが、フレスコ画の技法からひとつの原理—支持体（水酸化カルシウム）が炭酸カルシウムに変質するゆえに絵具を定着させる—という事実を拝借して探してみる。この事例

の下層は卵テンペラで描かれている。絵具の不溶性はフレスコ画と類似して、ケラチン—爪や毛髪を構成している角質で周知のように水に溶けない—に含まれるタンパク質のつなぎ剤が変質することによって起きている。この行程には少なくとも70～80年要する。そして、水によるいかなる次の作業も、このつなぎ剤と同等の非水溶性となり、ついにはテンペラの特性が組み込まれるのである。ここに透明な上塗りの問題は解決する。一方でまったく質感のないラックが用いられており、それは、アカデミックな絵画や技法の不適切な解釈によって受け継がれてきた上塗りの概念とは、混同すべきではない。黄色の場合、それらは様々な自然のままの段階変化で適用でき、青色では、絵具の明るさ、あるいはその組み合わせ^{S-18}をもとに選んだものとは別に、顔料の上にくらかの変化をもたらして作業される。(ラピスラズリの青の場合、赤のラックで濃くしたり、明るい白を重ねて明るくしたり)

一般に中世の画家は、絵具を混ぜ合わせてその性質を変えることを極力避けていた。チェンニーノが記した、数種の顔料を合わせて作ったそれ相応の色調の組み合わせの場合(肌色)を除いては、色の並置に加えて、可能な限り色の重ね塗りがされていた。これらの絵具の中でよく使われたのは、黄土や朱土がわずかでも混ざれば変化する鉛白が主要なものである。このため、今日においても油彩で描かれた場合の、かなり複雑な絵具の化学的組成も、注視すれば割り出すことが可能である。

原則を繰り返す。陰影の調子は光のそれより先におかれる。肌や衣服の中間調子の線描は、暈かしの変化を生み出す。それは暗色の上塗りによって色調を抑制する後の行為と混同しがちなものである。古人は、とりわけテンペラのような不透明なメディウムを使って仕事をする人々は、このことを知っていた。そして珍しい例外を除いては、油彩画でもまた同じような所作が伝えられてきたと私は考えている。しかしこの特殊性については今日でも、とても混乱した考えが存在していて、軽率な知ったかぶりの人が修復によって上塗りがはがれたと話すことがある。絵画表面の損傷はおもに光の調子部分の摩滅が目立ったものである。もし修復作業において度を越せ

ば、下の基調色も無傷ではすまない。過剰洗浄と上塗りの除去とは別のことである。後者はおそらく汚れや変色したワニスの除去のことを言っている^{S-19}ので、古色の除去とは全く違うものだ。褐色のもろさは修復家にはよく知られた性質で、タール質と同じ成分の、ある種の絵具には誰もが注意を払う。さらに容易に損傷を被り得る赤のような絵具も実際存在している。しかし、実のところ全ての絵具はクリーニング中に危険にさらされている。ワニスの除去を通してオリジナル画面へと到ることは、絵画作品のその制作、さらにはその作画上の手順の再読を伴っている。

修復師は、彼の注意深さに託された絵の技法を学び、それを仕上げるために用いられた詳細な経験を読みとることができるため、絵画作品のシタックス的な調和において、技法だけでなく論評および歴史の重要な要素を見いだす。かなりの慎重さと、オリジナル作品との対立など全くない精神姿勢とが伴った省察的行為であるならばである。セッコ・スアルドが、今なおホエプリ社から刊行されている修復のマニュアル本の中で述べた唯一正しいことは、修復師は作品の後ろに姿を消すべきであるとしたことだ。付け加えるなら、その精神は控えめであり、無名であり、可能な限りミニマム主義者の奉仕精神でなければならない。

システイーナ礼拝堂の事例は典型例ではないかと思う。ミケランジェロが施した上塗りを取り去ったと修復を訴えた人がいるのだが、フレスコ画面上の上塗りは、耽美主義の徴候がある人々の妄想である。おそらく多くの人が忘れていた小さなことがある。それはこれら過去の仕事を割り当てられた場所における光は、自然光だったということ。画家は、しばしば不安定な状態で、つまり祭壇の薄明かりやろうそくのかすかな光のもとで見なければならなかった。これが、明るく、純粹で、澄んだ色の探求へと芸術家を導いた理由のひとつである。まさにチェンニーニの文章において読まれる通りである。

*

ヴェネツィアのフラリー教会にあるバルトロメオ・ヴ

S-18 チェンニーノ・チェンニーニはラピスラズリを精製してできる三種類の青について触れている。そして深紅色の樹脂系絵具を加えることで濃い色調を際立たせる方法を示している。

S-19 作品を構成している全ての素材が自然に変色したものが本来の古色と見なされる。ワニスや19～20世紀に塗布された混ぜものの多い粗悪なものが浸食したもののことではない。

イヴァリーニの「ラットゥーガの三幅対祭壇画」とジョヴァンニ・ベッリーニの、同教会の聖具室にある「三幅対祭壇画」とは、歴史的には同じ時代のものであるが、その二つの世界はまるで違っている。

これらは全く異なる二つの文化を表している。バルトロメオの文化は、1400年代初めの技量あるいは国際ゴシック末期の豪華な表現がヴェネツィアにもたらされた頃にさかのぼる（ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノのような）。一方ジョヴァンニ・ベッリーニのそれは、古い伝統の決定的な変貌を表したひとつの芸術的文化である。

ヴェネツィア建築に生じたものと類似して、二つの文化は共存している。伝統と再生はこの街ではどちらも受容されていた。それはひとつの社会が、当時のあらゆる事象と同様、多様性の文化に向かって発展しようとしていた兆しである。その中では過去と現在の避けられない断絶が垣間見られる。このように現代思想を特徴づける“疑いの文化”が始まる。交易の質は変わり、古い独占的な特権は廃り、政治的闘争は過去においては想像もされなかったドラマ性を呈する。社会体制はこうした影響を受け、その結果新しく浮かび上がってきた社会的集団内部に分裂を生じさせる。芸術はその在り場を、政治—文化的なそれぞれの立場の違いの中に見いだす。それはもはや、共同体のアイデンティティーという一般的な領域にではなく、模範的あるいはダイナミックな表現型の細分化として見られるようになる。中世世界に起きたこの不調和は、芸術的表出に向かって力強い加速を促した。これは全て画家に帰するものではなく、彼らに革新を強いた歴史に根拠があったのである。

バルトロメオ・ヴィヴァリーニの「三幅対祭壇画」は伝統を形にしたものだ。技法は伝統の通り用いられている。多少の新しさは単に形式的な視点によるものである（祭壇画の額のように）。画面全体は過去の作品に見られるような親しみやすい正統性をもって描かれている。ここでのテンペラ技法は彼の最高水準—同時にそれは、彼が二度と繰り返して描けなかった水準でもあったが—に至っている。作品は、後ろの広いステンドガラスの光を背にして在ることを補うように、光り輝く色調を持ち合わせている。それ以前に、聖マルコ礼拝堂^{m-7}で同じくヴィヴァリーニはステンドガラスの制作にたずさわり、光

に満ちた雰囲気の効果を作り出して、この光を和らげている。

ジョヴァンニ・ベッリーニもまた、小さな聖具室で同じ問題にぶつかっている。自然主義的な人物の三次元的強調と、彫刻製祭壇の伝統を思わせる遠近法的な工夫とによって、彼は解決策を示している。しかしそれは、描かれた人物の存在をより暗示的に表現するような視覚幻視の効果である。この空間を満たす自然光の薄明かりの中で（残念ながら人工照明のためにはや見ることはできないが）、またろうそくの弱々しい光の中で、ヤーコポ・ダ・ファエンツァ作の額によって表現された小さな建築的意匠の三連窓は、生命そのものを輝かせ、また想像をかき立てるひとつの空間となる。描かれた似姿は自然発生の現実を呼び覚ます点で現実と張り合い、三幅対祭壇画は特殊なひとつの空間となり、もはや単なる聖人像の表現に支配される表層ではなくなる。

わずかに横道にそれるが、ひとつ大切なことがある。古い姿絵は、その象徴的な力を失い、習慣によって、もはや陳腐なものとなった抽象的表象に変化したように見える。新しさはその自然主義をして、観る者の目にそれが作り事めいているとわかるような現実世界を伴って、本当らしさを表現する。逆説的に言えば、現実と張り合うことはその逆の効果をもたらす、超自然的なものを現実と同一視できるほど完璧にするのである。まさに“全世界にとってすばらしく見事だと思わせる完璧さに”（ヴァザーリ参照）。そしてそれは、

“・・・全世界を形づくり、天空を輝く光で美しく飾られた高潔なる神は、清澄なる大気と強固なる大地に、英知と共に下られ人をお造りになった。そして様々な優美なる創造物と共に、彫刻と絵画の原初の形を見出された・・・”^{S-20}

この言葉のように、創造物の美に合致する美のカノンを課し、またそれを実現できるほどの賜物を神から授かったがゆえに、神と隣り合う崇高な位階にまで芸術家を持ち上げる、この二つの機能のうちにその完璧さは獲得されるのである。

もはや古来の^{テクネ} *téchne* ^{プラクセイス} *praxeis* は天才に席をゆずって消え去った。しかしこれはヴァザーリによる自己関連

m-7 ヴェネツィア、フラウリ教会内にある礼拝堂。

S-20 ヴァザーリ『前掲書』序論89頁

的な解釈である。実際、彼の「芸術家列伝」序文における技法の記述には意図的な沈黙が見られる。工房の秘伝という方便で隠してしまっているのである。その時から作品はただ完了した結果としてのみ見られ、新しい技法や絵画的に新しくなったシンタックスに結びついて展開したものとは見られなくなった。

＊

ジョヴァンニ・ベッリーニが自身の絵画において繰り広げた展開を内側からたどろう。まずは油彩画の起源に関する研究で、ヴァザーリ説が疑がわれ始めた頃から解けないまま放っておかれた一連の問題から、つまりヴェネト地方に残っているこの誤解の経緯から始めようと思う。

“・・・ヴェネツィアの画工であったヤーコボ・ベッリーニには、アンドレア・ダ・カスターニョに油彩画法を教えたドメニコという競争相手がいた・・・”^{S-21}

ヴァザーリがこの誤った情報の基盤を置いている序文は以下の通りである。

“油彩画法を見出したことは、素晴らしい発明であり、絵画芸術に非常に便宜をもたらした。その最初の考案者は、フランドルのブリュージュ出身のジョヴァンニ（ファン・エイク）である。彼はナポリのアルフォンソ王に板絵を、ウルビーノ公フェデリーゴ二世には浴室用の絵を送っている。・・・その後この技法はアントネッロ・ダ・メッシーナによってイタリアへもたらされた。彼はフランドルで何年も過ごし、帰途、ヴェネツィアにとどまり、そこで何人かの友人にその技法を教えている。その一人はドメニコ・ヴェネツィアーノである。彼は後に、フィレンツェへそれを広めている。サンタ・マリア・ヌオーヴァのボルティナリ礼拝堂に油彩で描いた時である。そこで学んだのがアンドレア・ダ・カスターニョで、彼がまた別の画工らに伝えていった。”^{S-22}

そして特に、テンペラから油彩へと技法の根本的な変

化が強いられた本当の理由が理解できないのはこの文章である。

“・・・当時彼らは板地でも画布でもテンペラ以外の彩色法を用いてはいなかった。テンペラは1250年、ギリシア人と共に過ごしたチマブエによって採り入れられたもので、ジョットーや他の画工らによって受け継がれてきた。彼らは、テンペラはある種の柔らかさに欠けると考えていたので、さらに良い方法を見つけたいと望んでいた・・・”^{S-23}

これらの言葉は、技法と中世の芸術的カノンとの関係に対する明らかな無理解のうちに存在している。

もし今日においても、1475年と記録されているいくつかのジョヴァンニ・ベッリーニの作品が油彩技法の使用において確固たる巧妙さを見せているにもかかわらず、彼の絵画革新が、アントネッロのものだと考えられているのなら大変な誤解である。アントネッロの「サン・カッシアーノの祭壇画」が、我々がジョヴァンニの芸術行程を変えたというのは確かではない。その根拠は別にある。現イタリアの地理的境界線内における北方文化の伝播についての問題から着手し、あの時代の出来事に総体的な視線を投げかけることが不可欠である。シチリアとナポリ、そしてその後背地はフランドルの巨匠たちによって伝えられた文化が入り込んでいるところである。アントネッロは、ヴァザーリが言うようにフランドルではなくシチリアで、彼を後に導く芸術革新を学びとる。当時の他の多くの画工同様、彼もまた成功と自己の芸術を形成する機会を探す遍歴の画家であった。さらに彼とドメニコ・ヴェネツィアーノとの関係は歴史的に提案できるものではない。しかし、ヤーコボ・ベッリーニの芸術とは共通の赤い糸で結ぶことができる。ヤーコボもまた彼の芸術活動の初期において、遍歴の画家であり、1430年代に北方から来て活動していた画工らにトスカナやフェッラーラ地方で出会っている。これ以上の憶測は難しい。ただ作品によって経験の流動が容易に理解できる。その流動とは、そこら中で起きていた大移動や政治的混乱時期にイタリアに広がったもので、新しい権力者によって引き入れられた北方人画工の行き来も含んでいる。アントネッロは、もし彼にとっての“新し

S-21 ヴァザーリ『前掲書』431頁

S-22 ヴァザーリ『前掲書』67/68頁

S-23 ヴァザーリ『前掲書』359頁

いもの”が、早くも多くの芸術家の共通の財産になっていることを見出さなかったならば、長くヴェネツィアにとどまっていたらう^{S-24}。

15世紀は、封建的領地や先住民が形成した町の隔絶されていた地域に、その時まで閉ざされていた意識の根本的な変化が始まる時期である。文化の流れ、交易の広がりによって体験された“多様な”文化の肯定、そして新しい権力の移動、これらは全て古くからの均衡を不安定にする要因である。芸術家はこうした歴史の移り変わりを受け入れた。今までとは違った多様なテーマ、多様な注文主に応えた結果のものである。もはやもっと広い機会（ファン・エイクの「アルノルフィーニの婚礼」の事例のように？）を与えられたのである。

ヴェネツィア絵画を読み解くには、おそらくヤーコポ・ベッリーニに関して調べるべきであろう。ヴェネツィア共和国の公式専任画家の地位に就いて働いていた当時のヤーコポと、ドゥカーレ宮殿の重要な一連の制作について、また技法の複雑さゆえに伝統的な技法で描かれたとは考えられないその作品群についてである。この仮説をもっとよく理解するために、パドヴァ近郊の出来事―スクワルチオーネの若い弟子ジョヴァンニとマンテーニャに目を向ける必要がある。

ジョヴァンニ・ベッリーニがパドヴァへ移ったのは、父親の仕事の遺産をそっくりそのまま長男ジェンティーレに残すという慣習によるものである。ジョヴァンニには自発的に自己形成する可能性が提供された。スクワルチオーネの工房を頼り、そこでアンドレア・マンテーニャやマルコ・ゾッポと共に働くのである。彼の初期の作品は伝統的な技法で基礎が築かれている。おそらく“ギリシア人”（ヴァザーリ参照）の伝統のわだちを踏み、自発的な研究で道を逸れたのはマンテーニャただ一人である。彼の場合でもまた、ヴァザーリの言及はテンペラ技法に舞い戻る。しかし今回は理に適っている。ただ、92年のロンドンとニューヨークでの展覧会の折りにもたらされた科学的研究だけが明らかにしたひとつの特殊性を忘れている^{S-25}。

私はこの展示（アカデミア美術館所蔵の「聖ゲオルギウス」）に修復師として参加し、マンテーニャのいくら

かの作品における特殊な技法について、また表面的な違いについて直接考察し観察する機会を得た。「聖ゲオルギウス」は伝統的な卵テンペラで制作されているのだが、今日英国王室所有ハンプトン・コート収蔵の「凱旋」については同じようにそうだとは言えない。チェンニーニのテンペラ技法に対する概念は卵に限定しているわけではなく、動物性膠やもっと繊細で無色の魚膠をも含んでいる。

あの描かれた旗とほとんど知られていない伝統とのつながりは自然なものになる。それはまさしく極度に傷みやすい種類の絵画である。実際、前述の「凱旋」は、18世紀にラグエールの手により徹底的な修復（実際のところ加筆なのだが^{S-26}）が施されている。

私はこの技法の特性を見つけ、直接試してみた。顔料には、それが特別に輝いているとわかる光を屈折させる美点がある。この特性は、光の反射を変えるつなぎ剤の性質次第で変化する。魚膠は乾燥すると目には見えなくなってしまうため、それを使った絵具は、純粋な状態の顔料と比べても、変わっていないように見える。この独特の性質は北方の国々でも知られていた。そこでは画布を用いて旗が作られており、明らかに卵や油に由来しない膠着剤で絵具は溶かされている。さらに言えば、このような作業が与える視覚は、フレスコ画の特徴に十分に近いものである。ゆえにこの場合もまた、マンテーニャが彼の仕事の大半に傾けた美的本質の厳密な選択が確認できる。フレスコ画の、洗練された上質の腕を持つ画家であった彼が、この選択に支払った代価は、これらの絵が極度の傷みやすさを持っていたことにある。ワニスによって守られることがなく、湿度の変動に左右される絵画に関わっていた彼は、このような欠点に、混ざり物や油性のワニスを次々に塗っていくことで対策を講じていた。要するに我々は今日、マンテーニャが着想していたものとは違った形で残されてきた作品を見ているのであ

S-25 キース・クリスチャンセンのマンテーニャについての調査（ロンドンとニューヨークでの展覧会カタログ『アンドレア・マンテーニャ』1992年）は、マントヴァ派の画家たちが採り入れていた、画布にテンペラで描く技法のまだ知られていなかった局面を明らかにしている。

S-26 類似の状況はカルパッチョ作とされていた「アララット山の殉教者たちの出現」の絵に関連している。それはおそらく旗形式の祈願絵だったのであろう。その絵の損傷は、時代は定かではないが補筆によって対処された。

S-24 チェーザレ・ブランディは、アントネッロ・ダ・メッシーナがヴェネツィアでの経験からどれほどのものを引用し、またどれほどのものを体得したのかという問題をまず第一に提示している。

る。今日カ・ドーロにある「聖セバスティアノ」やカステルヴェッキオの「聖母子」(直接観察する機会があった作品を例に挙げているのだが)はどちらも、この経験に基づいている。それは古典世界への格別な注意とアンドレアが興味を傾けた個人的探究をもって過去の伝統を変化させたものである。彼の興味はもちろん、つなぎ剤によって変化する現象の克服であり、彼の色に対する私的な詩法であった。

私はさらに、適当な画布下地を作ってみた。石膏と膠とで作るかなり薄い層のものである。この場合もまたニューヨークのメトロポリタン美術館での考察が役に立っている^{S-27}。

一般に画布には、使い古されて色褪せた麻のシートに似た細かい肌理のものが用いられる。それを木枠に取り付け、小麦デンプンのりを一層施す。それが乾いてピンと張ったら、動物性膠、デンプンのり、白っぽくなるくらいの量の石膏を混ぜ入れた牛乳と同じような濃さの液体で下地を仕上げる。一度乾けば、キャンバスは卵の内側の薄皮に似た滑らかさを見せ、旗の役割を果たすにふさわしい柔軟性を示す。次なる彩色には、顔料のつなぎ剤として魚膠が使われる。絵具が乾くと、普通の卵テンペラで描いたものとは比べものにならない光彩現象を生み出して、顔料本来の光の屈折をそのまま残す。

おそらく、分析方法がさらなる精密さを持つに至るなら、ヴェネツィアのドゥカーレ宮殿に保存されている、ジョヴァンニ・ベッリーニ^{リョネット}作、画布に描かれた半月型の「ピエタ」、これは相変わらず今日でも“極度に傷んでいる”と考えられているが、この絵に上記の技法が使われたことを見いだすだろう。

さて、ジョヴァンニ・ベッリーニに関する我々の研究テーマについての余談はさておき、著名な画家たちの側に立って技法のさらに広い知識—いやむしろ、それはまさに彼らの表現能力の全てを解き放つ技法の知識であろう—を認識すべきである。18世紀末にピエトロ・エドワーズが、二流の作品は二流の技法で作られ、時代がそ

の傷みを助長させることで、偉人の能力が判断されるのだと主張したように。また技法を唯一の実行様式だと限定することはできない。やはりチェンニーニも付随的にはあるが、中世期における油彩画の知識について軽く触れている。油彩画法が活用されなかったことは、偶然の要因による。つまりルネサンス以前の芸術家は、より伝統的で、かつ彼らの課題の特性に合致させた技法の先に突き進む実践的理由を何ら持たなかったからである。

技法の極端な多様性は、手順上のカオスによるものではなく、単一制作の中にいくつもの技法に由来する要素があふれていることで説明できる。“混合技法”という不適切なことばの使用に、我々は騙されてはいけない。画家は常にただひとつの技法を使用していて、今日行われているように、テンペラの上に油彩(お互いに相容れないもの)を用いるようなことはない。目にする多種多様性は、どの技法もが持つその派生した可能性に属しているものだ。わずかな技法の混交は避けることはできない。なぜなら技法の領域は多岐にわたる知識によって成り立っているからである。

『芸術の書』は、芸術家の工房において行われていた女性の化粧についても述べるにいたっているが、それは手段及び道具といった、描くこととイメージに介入することに付随する何らかの作業に見合ったコンテクストにおいてである。しかし画家が人の普段の顔を美しくするために卵や油を使うということは決してあり得ない。材料やつなぎ剤の特性を体験する最初の方法を我々は忘れてはいないだろうか。事実、画家が卵の接着剤としての特性や、油の透明度を体験するのは身体(手、舌)であり、技法の知識を増やすのは、作品から離れて材料の反応を見る能力である。ゆえに化粧もまた、新しい材料を見つけるのに貢献したはずである。

ジョヴァンニ・ベッリーニはこうした技法形成の道をたどったばかりでなく、父及び兄の経験と自身のそれを比較する機会にも恵まれた。おそらく彼の円熟期の技法の選択は、こうしたやっかいな血縁関係から自分を切り離そうとした要求によるものだっただろう。しかしより有力な見方は、早い時期から“ヤーコボと息子”というプレミアムのついた屋号での活動から離れて過ごし得た成熟への経緯によると思われる。彼は若い時期の遍歴によって、地方の伝統が強いていた枠を超えるという経験を蓄積し得たが、兄ジェンティーレにとってはそうではなかった。実際、ジェンティーレの絵画作品を観察する

S-27 ヴェローナのカステルヴェッキオ美術館※の「聖母子」(マンテーニャ作)の絵を、テンペラ技法の二通りの方法—卵および膠—を用いて、全面的に再現する実験を松浦直子が行っている。どちらのキャンバスにも同じ顔料を等しく使っていたが、表面的な効果は著しく違っていた。このシミュレーションの結果が我々の最初の推測を裏付けた。[※著者の記憶違いで、ボルディ・ベッツォーリ美術館(ミラノ)の「聖母子」である。]

と、そこには中世装飾の定型である表現と環境がそのまま引き継がれていることに気づく。ジョヴァンニの場合は、長い間抑えられて潜在していたものが、歴史やヴェネツィア伝説の主題が要求され、そこに新しさを取り入れようとした際に噴出したかに見える。この状況をさらによく理解するために、ヤーコポがジェンティーレに遺した素描帖と、「十字架列伝」や今日ブレラ美術館にある「聖マルコの説法」の絵に描かれた世界とを比較すればよくわかる。歴史や聖人伝の画像に関する描写は、ヴェネツィアでは遅まきの表現だと思われる。もしくは、おそらく16世紀の最後の四半世紀に起こったドゥカレ宮殿の火災によって、我々からジェンティーレの絵はもちろんのこと彼がそれ以前描いていた重要な物証をも奪ってしまったのかもしれない。歴史的に残されてきたものは、小さな施設（信徒会集会所）^{スクオーラ}で確認できる。カルパッチョは、この伝統に沿っていた。「十字架列伝」が彼との共作だということがその証である。ヤーコポ・ベッリーニの素描帖を参考にしてしたこと一間違ひなくジェンティーレは活用していたし、またカルパッチョも知っていただろう—は、その由来を間接的に証しするものである。ジョバンニにはそうした類似点は何もない。そしておそらくジェンティーレの死後、兄が始めた作品を完成させることを請け負ったのは、画家の個人的事情からというよりむしろ何か挑戦として受け止めたところがあっただろう。

ジョヴァンニを理解するために、フラエリ教会の「三幅対祭壇画」からもう一度始める必要がある。わずかに脱線してしまったが、それは実のところこの論及の的をしぼるために専心したかったからである。

直接わたしが触れたものに限ってだが、フラエリの「三幅対祭壇画」にしても、また「聖ヨブの祭壇画」にしても、制作年代は前者は1488年、また一方は1489/90年とされているのだが、これらの油彩技法によって、フリードレンダーがフランドルの技法に関して持ち出したジレンマへと引き戻される。つまりそれは、16世紀の最初の10年以降に油彩技法の悪化がすでに起きていたという事実に基づいて、ヴァザーリが間違っ^{S-28}て解釈しているものだ。

1970年代、ボローニャにおいて開催された、技法と美術史というテーマの学会で、歴史家ヴァン・オズは、ファン・エイクの技法に関するフリードレンダーの疑問から発して導いた研究結果を提示した。

私は、チキソトロピーというつなぎ剤を使用していたことにあるのではないかと推測した。この推測は、別の分析—これについてはティツィアーノの絵を考察しながら述べるが—で同意を得、認められている。チキソトロピーとは、溶液からゲルの状態へ、あるいはその反対もだが、変質させる特質を持ち、有機のつなぎ剤（油）とタンパク質とを混合して作られる。しかしピーヴァは彼の著した『油彩技法』の中で、このタンパク質を卵の黄身であると間違っ^{S-28}て割り出している。

濃密なゲル状を示し、かつ安定した性質を持つ唯一のタンパク質つなぎ剤としては、動物性の膠があげられる。実際、膠を油と一緒にエマルジョンにして混ぜると、新たな賦彩に都合良く顔料表面に乾燥性を持たせるという可能性を現実のものにする。新たな層の透明性は、これらの材料のそれぞれの性質によって保証されている。下の調子をもう一度“取り戻す”必要がある場合には、表面を筆で“こする”単純な行為が、ゲル状に引き戻してくれる。それは、先に液状で賦彩した絵具が示すゲルの状態であり、再び混合可能で作業可能である。

つまり、何層もの絵具の上にまだ彩色可能な透明絵具である。その下層との関係は、芸術家に、テンペラ技法とは異なる新たな制作上の可能性をもたらして、その時々で修正されるはずである。

ジョヴァンニ・ベッリーニの絵でわたしが機会を得て観察したものをまとめてみる。

ベッリーニは、チェンニーノ・チェンニーニが記した先の慣例通りに、石膏と膠を使った下地づくりから着手し、草案の本質的な線は先の利いた筆で描かれている。時には衣紋描写に明暗法が用いられる。これは最終的な彩色行程で拾い起こされる要素で、下の白地部分が一番明るく見える。そして一度胡桃油で白色顔料を溶いた後、背景、建物、衣類に充たる部分に、薄く透明に塗っていく。肌色部分に充たる箇所にはその陰影部に見合う色を溶き、それを厳密に“肌”の部分に塗り広げていく。この場合、下のデッサンは、まだ画家にはかいま見れるもので、本質的なはたらきを保っている。それは作品の最終層にまで関与し続ける。たとえば手の組織的な細部のデッサンは、長い線で引かれた手の輪郭をのぞけば、爪、

S-28 遺憾にもこの学会の論旨集を失くしてしまったが、私の修復活動において指針を検討するたびに手に取り参照したもので、そのつど取るべき道を示してくれたものである。ゆえに私の記憶に間違いは無いと思っている。

指関節の小さなしわを描くにとどめている。このような方法で芸術家はその制作の最終段階に、細部をなぞって再び描き起こすことに煩わされる必要がなく、他のやり方ではとうてい得られない柔らかさや自然さを帯びた肌色を下地から浮かび上がらせる。

ベッリーニの描く聖母の一つをX線写真で分析した際、私は人体部分の輪郭線上にある白い細いふちどりにどんな意味があるのか考えていた。それは普通のデッサンのようには思えない。普通のデッサンはX線下ではもっと透明である。古くから使われている白は塩基性炭酸鉛で、X線では不透明な物質である。だからその細い筋は、筆のヘリに溜まった絵具の重なりによる、背景と人物の間の境界線でしかありえない。それは完成した構図の下の方の二つの異なる絵具層を構成しており、古い学術書において周知のようになおざりにされてきた地塗りの概念を意味する。地塗りとは、次の彩色層を補うはたらきを考慮し選択された下地の色を指す。ある意味では中世絵画の陰影に用いられたヴェルダッチョもまた、もともとこの適用から来ている。

またヴァザーリの文章で脱線してしまうが、

“作品に仕上げるための作業はこのようにされる：まずはじめに、板および画布に石膏を塗った後、それを削って平らにし、その上に、とてもゆるく溶いた膠を4～5層、海綿で施す。それから絵具をクルミ油あるいは亜麻仁油（クルミ油の方が黄色くならないので適している）で溶く。このように、こうした油で絵具を溶いて混ぜるので、それだけを筆で伸ばしていけば充分である。しかしその前に、鉛白、ジャッロリーノ、テッラ・ダ・カンパーネのような乾性顔料で地塗りする方がよいだろう。それらを一緒に混ぜ合わせ、ある一つの色にする。これを膠が乾いた後で、画面上に塗り広げていく。これを多くの人は地塗りと呼んでいる。この地塗り塗料である混合塗料が乾けば、画工は、カルトーネをなぞるか、洋裁用の白チョークで粗描きして進めていく。こうして最初の色を粗塗りする。これをある人たちは下塗りと呼んでいる”^{S-29}

ここにはジョバンニ・ベッリーニが用いた技法に一致しない手順がひとつならずある。何よりもまずデッサン

は石膏下地にされており、次層—黄土といっしょに溶いた鉛白の層—の上にはではない。この混合塗料の層は、下にあるデッサンの描き起こしに都合良く、実に薄く透明である。それは白色のただ一層だけではなく、その上には肌色を補う色調が加えられている。実際、絵の均質性を損なうような別の厚みが見える。先に触れたように、肌色のベースとして塗られている下塗りの端には、白色顔料の縁が重なって白い細い筋ができています。それは、数色の混合塗料による実際の手順を示しているようだ。その色のそれぞれは、次なる作業を補う役割を担っている。間違いなくヴァザーリは、数十年のうちに技法が変化していた通り、すでにその通俗化について述べていたのである。

「聖ヨブの祭壇画」から私はもうひとつの確証を得ている。丸天井の構造部分に塗られた絵具の最終皮膜上にひっかき傷があるのだが、それによって、まず石膏下地上に不透明で、次に白の混合塗料で薄く透明な賦彩で調子を落とす作業工程全てが明らかに読みとれる。ゆえに、デッサンはまず最初にチェンニーニの伝統に則って仕上げられ、続いて様々な色つき混合塗料が薄塗りされる。そのはたらきは後の作業を下から補うものである^{S-30}。素描で表現されるプラン構想中の作業的自由さに気づくのは楽しい。唯一の様式など存在しない。草稿に開けた穴から絵具を落として型が写し取られ、コンパスと三角定規、そして細く線刻する尖筆^{m-8}は、繰り返し使用される。その線上には溝の分だけ鉛白が厚くなっている。さらに習慣として、石膏下地に水彩で施される明色と暗色とを併せ持つ最初の単色下絵が作られる。最初の混合塗料の層はデッサンの上に、そのデッサンを完全に覆い隠

S-30 「聖ヨブの祭壇画」の修復時に、私は元来の祭壇から移動する際に二つに切断された跡を見つけた。間違いなく19世紀の権威主義者たちは彼ら好みの擬古典趣味に従って下層のみを展示していた。上層部の損傷の広がりほどどこかの物置に放って置かれ、ぞんざいにされていたことを示している。カンタラメッサ氏が1899年、再び元通りに組み立てたのだが、この大祭壇画の組み木地上部のパーツは今では失われている。残っているものについては、絵は、石※の表面から出る塩分を吸収してできた縁の小さな損傷を除いては上々の保存状態である。ある描写細部は、この大画面の作品の掛けられていた場所での制作を裏付けている。[※石とは、最初に掛けられていた祭壇の額に使われている石材のこと。]

m-8m-2同様、ペン型のメノウ棒は柔らかい石膏下地に印刻しやすい。

すことなく塗られている。そして人物に輪郭線がない場合には、しばしば肌色と地色との対比を画する線の堅さを取り除くので、暈かしの実現には好都合であった。

油の使用は、その特徴である透明さゆえに、皮膚の奥から浮かび上がる血管や人体の組織的な細部に至るまで、「肉体の」明るさの体现を容易にする。本当らしさの特質は、不透明な卵テンペラで再現可能なものよりも優れていることは疑う余地もない。この技法によって示された変革は、油彩画の出現のみによっているとは思われない。今日においても私は、ひとつの美の明確な目的^{S-31}が、芸術家にどちらかという別の技法を選ばせるように仕向ける牽引的要素を持っていると考えている。自然主義に最も即した研究は、古いカノンの凌駕と共に到来した。それは、新しい制作様式—この習得はすでに画家形成のための必須項目とされていた—が最高レベルにまで達した瞬間から、加速を被ったことによっている。

現在、この革新がどこから来るのかをはっきりさせることはかなり難しい。材料の由来を突き止めることが我々に手を貸してはくれるだろうが、何よりもまず、15世紀を特徴づける需要の増大から起こった芸術作品の流通に加えて、意識の時代的变化について考えるべきである。15世紀に到来した形式的、技法的な質的变化ではない。これは不適切にもギベルティが「再生^{ルネサンス}」と明示したことによっているだけだ。あらゆる表現の様相が覆され、表現は、もはや安定した型に繋がれたものではなく、古い均衡の破綻を体験した者の新しい自覚に委ねられる。歴史が提供する情報は、芸術作品が揭示するそれよりもはるかに多い。そのことが私にヴァザーリが行った解釈が不適当だと考えさせている。実際、イタリアで広まる以前の技法的革新の証を手に行っているのである。我々イタリア人は、自己の歴史理論のイタリア中心主義と、その先入観的要素から自分たちを切り離す困難をよく理解している。初期近世史家であるヴァザーリもまた、そうした先入観を持っていたと推察できる。

ギリシャ・ローマの古典期に属する絵画の手がかりは存在しない。自然主義的表出だけが、考古の発掘によってもたらされる数少ない物証の中に確認し得ただけであ

る。それは壁画のことだが、明らかに油彩技法では描けないものだったのである。この油彩画には、二つの過程が考えられる。技法の洗練に基づくものと、思考的関連によるものである。後者はテンペラ画の厳しく制限的なものではもはやない、もっと広い可能性からくる利用方法の中で発展する思考に関連している。これらのことも、どのように技法が思考の成長を支えているのかを示している。この二つの流れはお互いに依存し、切り離すことができない。その確証はそれぞれの作品において出会う経験主義の中にあり、そしてその経験主義は絵画表現能力に付加価値を生み出す。画家が自己の作品制作において思考し、描いているように、また自身の表現能力のみならず、技術的能力の拡大に必要な新しい要素をつかみとっているように、我々もかくの如く思い描くことができる。

やはり「聖ヨブの祭壇画」においても、すでにフラーリの「三幅対祭壇画」で衝撃的であった細部を再発見する。3人の楽奏の天使たちの顔にある絵画表面のしわは、こすった所作を示している。言い換えると、マチエールを刺激して、筆で下地から暗い調子を際立たせて掘り起こしているのである。マチエールの層はかなり厚く、後から載せたものに見える。厚みの原因はそのためであろう。こうしたことにおいて、使用材料の著しい柔軟性と、作品の中の新しい絵画要素である即興を可能にする有効な多様性とが示されている。この画面に描かれた聖ヨブと聖セバスティアアーノの人物表現には、透明な肌色と落ち着いた色層があるが、ある細部は多くの苦悩を示している。そこに、その箇所においてこそ、芸術家は作るという行為からわき出る表現の絶え間ない革新のために、絵画表面を研究の領域として扱っているのである。“修正”の時代が始まるというかなり奇妙なことが起こり、絵に経験の場としての、作品の新たなアイデンティティが返される。チーマ・ダ・コネリアーノの絵にもわずかな修正が見られる。しかし彼の絵画層は油彩技法で描かれているにもかかわらず、暗いものから明るいものへと移る色調の規則正しい手順から抜け出すことはない。それはまるでテンペラで描けるものと同じくらいである。手直しは表面的なもので、決して色の革新的な様相を根底から覆すようなものではない。

古い技法がもたらす影響を想像して頂きたい。そこでは、即興でなされるものは何もなく、作業が示す特徴は、人間性を失わせ、どんな冒険心もなく、時代の美学的か

S-31 アロイス・リーグルの芸術意志《*kunstwollen*》はエイドスの理念の予測に結びついた形式的な計画性を示している。A.Riegl “La grammatica dell’arte” 参照

つ宗教的なカノンに厳しく沿った行為のものである。またそのような絵と、未知の領域的特質を持つ絵とを頭の中で比較してみよう。そこでは注文主とあらかじめ計画を立てることから始められ、制作工程において新しい絵画能力が現れてくる。その時、ジョヴァンニ・ベッリーニ以来、古い絵画芸術を揺るがせた表現の、その爆発の内なる理由がなんだったのかがわかるだろう。セバスティアーノ・デル・ピオンボの「トローザの聖ルドヴィコ」^{m-9}の絵を近くで検証すれば、その証は見つけられよう。祭壇掛け布上のマチエールが浮き出していることに気づき、絵画変化がどのように到来したかを理解するだろう。何かを喚起する表象、光、そして絵具の物性の研究の中で弾けることによって、絵画が単なる表現の拘束から解放されるその時にわかるはずである。これらは、批評家が愚かにも覆して居もしない架空のジョルジョーネ^{m-10}に帰属させ与えている優位性を、ジョヴァンニ・ベッリーニに返すためにはなんと十分なものではないか。

ベッリーニには、過去の通過（彼の作業の非常なる精密さ）、素晴らしい要約能力（決して大げさではなく、象形に比重をかけすぎることもしない）、徹底した技法の熟知（作業の開始からすでに、次々に変化しない明快な計画を持っていた）、そしてこの新しい技法に縛られることなく新たな可能性を見抜く能力、これらが観察される。彼の中では厳しさを伴った中世の文化と、新しいものに対する絶対的受容とが共存していた。彼が実践しなかった革新はなく、若い共同制作者に伝えることができなかった示唆はない。ただセバスティアーノ・デル・ピオンボとティツィアーノだけが、伝統の厳しさと新しい直感を併せ持つこの行為の果実を摘み取った。彼らから芸術の現代思考が始まり、今一度技法と思考とが優位を競い合う。この二人のどちらに最初の動きがあったのか、それは誰にもわからない。

*

ティツィアーノは他のいかなる画家よりも、絵を作る行為に伴う可能性を探ろうとする素養を、上手く表現している。この作るという私の言葉は意味を狭めることば

^{m-9} 「トローザの聖ルドヴィコ」は、聖バルトロメオ教会のオルガン扉絵の一枚。現在アカデミア美術館蔵

^{m-10} 著者はジョルジョーネという画家の存在を認めていない。

の様に聞こえるかもしれないが、アカデミア美術館の「大天使とトビオロ」^{m-11}という彼の若い頃の作品を直接観察すれば、彼の絶え間ない実験の始まりが16世紀初めに位置づけられる根拠を与えてくれる。

ここでは、マチエールに亜麻仁油に一因があるとおぼしき広いしわができています。この油は市場で簡単に手に入るものだが、内側がまだ乾ききらないうちに表面を乾かすという好ましくない性質がある。その特質は、奥まで一様に乾かす性質を持つクルミ油にはない。さらにマチエールの層は特別に厚い。それは色を重ねることによって生まれる色調を探し続けた彩色手順の繰り返しによるものであり、さらには彼の作品との関わり方の、芸術家としての別の姿勢を証している。この絵では、立体的な明るさを暈かし、削減しようと探ることで、伝統的な色調の三分割を壊してしまっている。最初の線描きのどんな片鱗さえも残さずデッサンの線が見えなくなるまで同化させるやり方である。現にティツィアーノの描写は大まかで、彼のすべての研究の対象は色調へと移行していく。さらには現実の虚構を明確な輪郭線を用いずに、光という手段で再現し得るその色の特性に移行していく。デッサンよりも光に重きを置くことに、当時の同世代の人々は理解できなかったようである。

紛れもなく、これは実験的な作品であり、当然友人のピエトロ・ベンボに捧げられたものである。ここでは最初の草案が繰り返し検討し直されている。羽の位置は熟考の末によりやく決まり、空の明るさは、たくさんの色層を塗り重ね、それ同士を響き合わせた工夫によって実現されている。白い衣はその下の表現を透き通らせ、顔は、基礎手順である三色調の秩序だった伝統的な色の輪郭が無く、下地に由来するマチエールの明るさが現れている。天使の赤い服だけが、作品のそれ以外の部分とは一貫性を持って解明できない制作上の困難さを裏付けている。ベンボ家の紋章を見るように振り向いている小さな白い犬は、白い絵具の一筆一筆の集積である。それは従来の秩序だった絵具層で表現されたものではなく、先にあったマチエールを堅い筆でこすって固めたものである。ここでは、私が示した三段階の法則は全く凌駕され、マチエールのあらゆる明るさの特性を“実際に試みながら”描かれる研究に取って代られている。すでに述べた

^{m-11} もともとティツィアーノ派の作品とされていたが、近年の修復により、ティツィアーノに帰されている。

聖バルトロメオ教会のセバスティアーノ・デル・ピオンボが描いた二つのオルガン扉絵に似ているものがある。制作年代は同じであり、1510年以前にこのような実験が始められていたことが確認できる。ジョヴァンニ・ベリーニの影響はまだ見られるし、もちろん彼はこの意欲的な門弟たちを可愛がってもいた。

この実験主義の確証を見つけだすまでには何年も費やされている。ティツィアーノの若い時代の作品の多くは、カノンからはみ出すことはなかった。それはアカデミックな正統さを持ち、それによりよく適合し、一方で理解可能なカノンである。こうした研究の形跡はヴェネツィアアカデミア美術館に残っているものとしては「聖母の神殿奉献」、「洗礼者ヨハネ」の絵に認められる。

「聖母の神殿奉献」の絵では、人物表現に用いられた伝統的なものと、そうでない背景、空、山等のために用いられたものとの二つの制作描法が明らかである。下の階にるように座っている卵売りの老婆は、人々の群がりからは離れているようだ。その表現は、描かれた技法的かつ絵画的表現言語の違いから表された明らかな区別であろう。「洗礼者ヨハネ」では、人の輪郭、デッサンの質、秩序だったおきまりの色調など、作品のうわべを超えて思考する能力のない人に好まれるようなものが表されている。それは、チェンニーニがつまるところ示した表現であり、アレティーノやヴァザーリ（それぞれが神話化されているのだが）が過大にも擁護してきた言い回しにある、デッサンの先行に未だなお結びついていたものである。陰鬱で秩序を乱すような木々の背景、薄明かりに光るかのような水の輝く動き、これらが観察できさえすれば充分であろう。それらはティツィアーノの熱情的な研究を“記す”副次的な細部であり、さらには公的な仕事にさえこだわっていたことの現れである。

1550年作に数え入れられている「施しをする聖ヨハネ」の作品では、ティツィアーノは、彼の研究を展開させる好機を逃がしてはいない。デッサンは本質的なものだけに削減され、人物表現は、アカデミックな典型に基づく解剖学的な輪郭線を失って、光として浮かび上がる。また混沌として形がなく、無秩序な物性がしみ込んでいる。科学分析によって、空や聖人の白い衣の表現に用いられたかなりの絵具層が確認できるが、この場合でも明解にされることはなかった。問題：ティツィアーノは何のつなぎ剤を使ったのか？スペクトル分析調査が彼の手段を知り得る唯一の答えを提供している—有機のつなぎ

剤—油とタンパク質—。ピーヴァはまたもや彼の妄想に基づいてデータを読んでいる—卵黄と油の混合物として！

彼の探究の行き着くところは「ピエタ」が示している。この作品はティツィアーノの死後、パルマ・イル・ジョヴァネが作成した財産目録から、他の「マルシユアスの皮剥ぎ」、「タルクィニウスとルクレティア」、エルミタージュ美術館の「聖セバスティアーノ」と共に発見された作品である。これらの作品に結びついている明らかなスタイルの統一性にも関わらず、パルマはティツィアーノの技法を余分にわい曲させて記している。絵画の生成をすでに成し得た画家の実験領域のものではなく、勤勉的でアカデミックな再生産を繰り返す方法によるものとして、それぞれの制作を列挙している。この解釈は、技量の堅実さだけに焦点を当てる理解に好都合に働き、材料を探ることの意味や多くの新事実の扉を隠してしまった。これらがこの芸術家のより内面的で苦悩的な遺産を成していたというのに。カヴァルカセッレを初めとして多くの人がこの誤解に陥っている。彼は、「施しをする聖ヨハネ」やサント・スピリト教会の天井画（残念にもこの一風変わった精神でもって修復中に曲解されてしまった）や「ピエタ」といった作品を「極度に傷んだ」と記し、ティツィアーノが年老いて目が見えなくなったという作り話を付け加える。自身の評論家としての盲目ぶりを認めない見事な方法で。パルマがもたらした記述の中に方法はあるのだが、ティツィアーノの絵画経験の本質価値を感じるものではない。ティツィアーノは行為の暴露に身を任せ、材料の知識に身を委ねていたのだから。材料、それは行為を思考に結びつける唯一の領域である。この精神を再び見出すには、レンブラントを待たなければならない。

*

ティントレットはまた別の道をたどっている。彼が心に留めたものは光と影との暴力的なコントラストによって引き起こされる何かを呼び起こすような驚愕性だった。この方法によってアカデミックな押しつけは開放される。彼は、ある場合にだけそれを表面的に装ったふりをした。そして、過去の幻影から解放された後、まさに喚起的表象である彼独自の幻影世界を創り出す。我々はそれを、一種のイメージの速記と定義することができ

よう。

彼がキャンバスを仕立てる方法は、ヴァザーリが指示したものとは異なっている。ヴァザーリはこう記している。

“油彩画の画布は、扱いやすいとはいえ、もし動かす必要があるならば、巻いた時にひび割れないように石膏を施してはいけない。そのかわり、クルミ油を加えた小麦ペーストを作り、その中に2～3マチナータの鉛白を入れておく。そこにゆるく溶いた膠を3～4層、端から端まで施した後、先のペーストをナイフで塗り広げていく。そうすればすべての穴は画家の手によって埋められる。それを行った後、薄い膠を2～3層施し、それから、混合塗料いわゆる地塗りを施していく。その上への描写方法は上記の別項目で述べたものと同じ方法で進められる。”^{S-32}

ティントレットの方法は次のとおりである。木枠に画布をあらかじめ張っておく。画布は油が乾くほどにもろくなるので、それに対して動物性膠か小麦デンプンのりで保護する。続いてカーボンブラックを用いて、先の利いた筆で簡潔なデッサンをし、影の箇所には茶褐色の混合塗料、光の箇所には色の明るい混合塗料を彩色する。コントラストを強めるためには絵具の明度を上げ、陰影を強調するためには下層の茶色を最大限に利用する。そして三段階の色調の基準に従って厚塗りする。鉛白地には透明のラックを塗り広げ、ことさら澄んだ陰影効果を得るために、また同じものを塗り重ねていく。彼は、赤みがかった効果を得るには明るい色の上に、色の濃さを際立たせるには暗い色の上に、この絵具を使っていたため、ラックの透明性という特性はよく心得ていた。いつも同じように前もって顔料を混ぜ合わせて用意し、状況に応じて異なる種類の油性溶剤で調合する。

それゆえ例外は何もない。しかしティツィアーノとは反対の方法で軌道から逸れていく。ティントレットは画地表面についての研究はしていない。彼の彩色は、だしぬけで再考もされず、表象の喚起という難しい領域のもとに導かれたものだった。我々はその彩色方法をミニマム主義者の技法と定義できる。けれどティツィアーノやヴェロネーゼがたどった行程とは違ったものとして理解

する方がよりの確だろう。彼はティツィアーノが材料に頼った反アカデミックな苦悶を筆さばきのすばやさにおいて覆した。実際この二人の人生において彼らは、お互いの対抗意識を除いて、決して好意を持たなかった。まさしく彼らの芸術的行程は両極にある。この二つの経験の異なる帰結をあえて考えてみる。ティツィアーノは現代的感覚において絵画の生成をもたらし、ティントレットは絵画を彼独自の幻想世界の途方もない極限にまで導いた。自身の方法で自己の創りだしたものを台無しにし、表現を通俗化させ、しぐさを大げさにし、色彩の古い経験を抹殺した。おそらくこのために、近代思考は彼を復活させ、また若干の近代史家が彼の方法に興味を示した。(たとえば一つ取り上げるなら、ロンギの反感があげられる。)

二人の間で比較することは不適當である。彼らの宿命のうちに近代危機の時節が到来する。特に反宗教改革後の17世紀のアカデミズムは、古典絵画の“優雅な様式”を取り戻そうとした。しかし、危機をもたらした懐疑時代の衝撃は克服され、芸術は、明らかに陳腐で著しい没個性のものに対して警鐘を鳴らし、再び歴史の中に戻ろうと努めたのである。

マイエルヌの手稿^{S-33}はこの時代のもので、1600年代の芸術的な技法に関する限り興味深い資料である。けれども美術史は無意識のうちに、すでに脱却した絵画カノン—美と絶対の理念—へと後戻りする。そしてこの方法もまた、誰もが知っている素晴らしい例外はあるというのに、破綻を来したのである。

絵画技法の二分は、もはや過去の絵画から浮かび上がる二つの様式のうちにしっかりと認識できる事実である。ティツィアーノの方法にかすかに似ているその一つの様式では、色彩は、その絵具が輝く性質を持つがために、別の色の重なりから浮かび上がってくる。それらの色はある時は非常に薄く、またある時は厚塗りで、筆目を密集させて下地全体を覆い、肌身、草木、建物に相当する箇所にあらかじめ施してある下塗りの多様な色調と対話する。ティントレットの作品にもこの水準の完成度を持って仕上げられたものがいくつかある。二つ目の

S-33 ベルギーで見つかった手稿である。絵具とワニスについて、1960年代に出版されたアメリカの雑誌に載せられている。イタリア語では未だ翻訳されていない。フランスではジャック・イーヴルが1600年代の画家たちのアカデミックな写実主義様式を再興しようと、あるテキストでとりあげている。

S-32 ヴァザーリ『前掲書』70頁

様式では、色彩は画布と一体となっている下地層（一般に、茶褐色の油性の混合物）の暗さをにわかに強めている。そして筆跡は、喚起的表象の本質をなす表現行為を示している。ヴァン・ダイクは、画地の暗い調子にすでに描かれている影の輪郭に、辛うじて知覚できるくらいの赤い線で線影をつけていた。

こうした意味で二人の風景画家ズッカレリとザイスを比較するのは有意義である。ズッカレリはいつも、空には明色の、草木や地面には灰緑色の、それぞれ異なる地塗りで描画を進めていく。そして重ね塗りの効果として、空色を上掛けし、影の領域から光の領域へと草木に生気を運びさせる。最後に濃い絵具で小さい人物を描いていくのは、先に用いたと同じ方法による。ザイスはそれとは違い、空を暗い地色と対比させてわずかな筆裁きで描いていく。壁は、先に“影の”広い面積を塗っているため、明色を置くにとどめている。人物は最小限の描写に簡略化されて、ただ中間色と明色との二つのトーンで要約される。同じ略式方法をフランチェスコ・グアルディや若い時期のカナレットのいくつかの表現にも見ることができる。カナレットはしかし、草稿すら三角定規とコンパスを用いて下地に線刻して、彼の絵を計画立てていく。そして光の当たった建物には鉛白の広い下塗りを施し、陰影部には下地の茶色の調子を浮かび上がらせる。そして空のすべての部分に白の下地、水を描こうとする箇所には灰緑色をおく。最後に建物を薄塗りし、茶と黒のとても水っぽい絵具で窓の輪郭、とい、排水口等を線描する。いわば、薄がけとよばれる1800年代特有の概念を用い始めたのである。古い絵画シンタックスの解明に貢献したこの上塗りはもはや、その物語の終わりに行き着いて、陳腐さと通俗性を伴って見せかけだけの妙技を誇るアカデミー最高学派の最上層オリンポスに入ろうとしている。

三世紀にわたり油彩画法は、ベッリーニやティツィアーノの前途有望の経験主義から、反復的な“小さなカン”の細分化へと進んだ。それぞれの画家は、自己の作品制作をより容易にしようと念入りに取り組みながら独自の方法を選び分けていく。その例がひとつ、ジョヴァンニ・パッティスタ・ピアツェッタとその追従者たちに見られる。暗い背景に鮮光を置く舞台設定の、その演劇性という言葉で私は納得する。

私にとって、ヴェネツィアにおける短い一たかだか150年の一芸術最盛期についての考究にきりはない。も

し1700年代の復権を図ろうというのなら、15～16世紀に起きたような変革についてではなく、過去からの再現という意味で語るのが適当だと考えている。

しかしこれは個人的な考察にとどまるものである。あるいは、私的感覚にもとづく見解とする方が良いだろうか。

[凡例]

- ・注釈記号の違い：著者によるものをS-1、S-2...とし、訳者のものをm-1、m-2...とした。また、著者注釈末尾の[]内のものは訳者の補足である。
- ・斜体字で表された原文・原語箇所は、本稿では太明朝としている。

[参考文献]

- チェンニーノ・チェンニーニ（中村彝訳）『芸術の書』中央公論美術出版
- チェンニーノ・チェンニーニ（辻茂編訳/石原靖夫/望月一史訳）『絵画術の書』岩波書店
- ジョルジョ・ヴァザーリ（ヴァザーリ研究会編）『ヴァザーリの芸術論』平凡社
- ジョルジョ・ヴァザーリ（平川祐弘/小谷年司/田中英道訳）『ルネサンス画人伝』白水社
- ジョルジョ・ヴァザーリ（平川祐弘/仙北谷茅戸/小谷年司訳）『続ルネサンス画人伝』白水社
- プリニウス（中野定雄/里美/美代訳）『プリニウスの博物誌』雄山閣出版
- R.J.ゲッテンス/G.L.スタウト『絵画材料事典』美術出版社
- クルト・ヴェールテ『絵画技術体系』美術出版社
- マックス・デルナー『絵画技術全書』美術出版社
- 森田義之「ペーザロ祭壇画の成立をめぐる諸問題」（日伊文化研究13号1975）
- 森田恒之「マイエルヌ手記覚書」（別冊みづえ1970冬）
- 大竹秀実/二神葉子「欧米における文化財の修復士」（保存科学43/東京文化財研究所）
- C. Cennini “Il libro dell’arte” Neri Pozza 1982
- G.Vasari “Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a’ tempi nostri” Einaudi 1986

F.Valcanover / G.Nepi Scirè “Gallerie dell’Accademia di Venezia” 1985

G.Nepi Scirè “Gallerie dell’Accademia di Venezia” 1998

S.L.Savio ‘Alcune note sul restauro della pala di S.Giobbe di Giovanni Bellini’ “Quaderni della soprintendenza per i beni artistici di Venezia 19” 1994

P.L.Marini “La Basilica dei Frari” Ardo

T. Pignatti “L’opera completa di Giovanni Bellini” Rizzoli 1969

C.Paolini / M.Faldi “Glossario delle tecniche artistiche e del restauro” Palazzo Spinelli 2000

G. Perusini “Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee” Del Bianco Editore 1989

[翻訳附記]

著者サヴィオ氏のもとで学んだ一年間のまとめをするつもりで翻訳に向き合った。氏の思考を自分の言葉に置き換え咀嚼した上で、先の段階へと進むつもりであった。その先とは、私が見た西洋を踏まえて東洋をあるいは自分の位置の確認、ひいてはこれらの思考に相對することであった。こうした今後の共同作業の機会は、しかし、氏の訃報を聞くことで失われてしまった。論文の不明瞭な箇所は、今となっては確かめるすべはなく、今後の私の課題として残されている。しかしながら、この難解な文章の本質は次の言葉に要約されているように思う。

“・・・個人的経験を生き、思考し、追求する方法としての技法は、ひとつの“作る”行為である。それは、手と心とまなざしと、そして材料と光とを通して思考し体現し得る行為である。なぜなら技巧は、唯一しられることのない魂の領域だからである・・・”（サヴィオ氏の書簡より）